موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية

محسن فتوني



شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

محسن فتوني

موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

المحتويات

الصفحة

الصفحة

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

«موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية، ليست إنجازاً عادياً في بابها.. فهي ليست من ثمرات العلم والمعرفة والإحاطة العميقة الشاملة بالخط العربي والزخرفة فحسب.. ولكنها ثمرة ناضجة من ثمار الموهبة الفنية الرفيعة التي توجت صاحبها الأستاذ محسن فتوني فارساً معلماً من فرسان هذا الفنّ العظيم.. وإذن فالكتاب مزيج من خبرة العالم الباحث ومن موهبة الفنان المبدع.. وهي مأثرة قلّما اجتمعت في أثر علمي بحثي، في أي حقل من حقول الإبداع الفني، إلا ارتفعت به إلى مستوى الأعمال المفصلية الاستثنائية.

تعرفت إلى الأستاذ محسن فتوني خطاطاً مبدعاً تلامس لوحاته حدود الشعر وتفعل فعله في النفس!! و لا عجب في ذلك؛ فتلك هي خاصة الفن، كل فن أصيل.. فكيف إذا كان الفن هنا هو الخط العربي حيث الكلمات المخطوطة ليست سوى البيوت والشرفات التي تسكنها قصائد الشعر العربي وتطلُّ منها فتغري خيالنا بالمشاكلة بين قامات الحروف وانحناءاتها وبين ما يضجُّ في جسد القصيدة من فتنة ودلال..الخط إذن جسد الكلمة والكلمات مخطوطة جسدُ القصيدة.. ولك أن ترى في الخط الأنيق ثوباً يليق بالقصيدة الجميلة ويبرزُ تكوُّر الثمار وما خفي من الروعة والفتنة في مساحة جسدها.

تعرفت إليه مبدعاً له ريشة هي الصولجان، ونعمت في التجوال في مملكة لوحاته وخطوطه وزخرف عماراته الفنية، ولمست في الكلمات المختارة لخطوطه ذوقاً أدبياً رفيعاً وإحاطة واسعة بجوامع الكلم في القرآن الكريم وحدائق الشعر العربي الأصيل. وها أنا في موسوعته هذه أتعرف إليه عالماً محققاً متتبعاً لنشأة هذا الفن العظيم وتطوره عبر التاريخ، ناشراً وموثقاً لسيرة أسلافه الكبار ممن أسهموا، في مراحل تاريخية تمتد من العصر الجاهلي حتى يومنا هذا، في بناء مسيرة الخط العربي.. وهو إذ يتحف المكتبة العربية بهذا الجليل والجميل فإنه يضيف ركناً أساساً لنهضة قومية إسلامية في عصورنا الحديثة لا يمكن أن تكتمل دون الإسهام في خدمة التراث العربي، بعثاً وتجديداً، وفي مقدمته لغتنا العربية وفنونها، وفي مقدمتها فنُّ الخط العربي وبسطه وشرح مواطن الغنى والعبقرية فيه..

إن هذا الجهد العلمي الفني الجليل هو إسهام في الدفاع عن الهوية الثقافية والفنية لأمتنا العربية والإسلامية أمام التحديات التي تستهدف روحها وثقافتها ولغتها الجميلة الخالدة.

فللأستاذ محسن فتوني كل التقدير والمحبة، فناناً وباحثاً وفارساً عربياً مسلماً من فرسان الخط العربي. وإذا كان لنا ما نتمناه فهو أن يطيل الله في عمره وعافيته لمزيد من العطاء والإبداع الذي كرّس نفسه وصومعته لهما منذ زمن.. هذه الصومعة الجميلة التي لا يني عن العمل والجهد الدؤوب لتحويلها إلى متحف للخط العربي؛ إنها أمنيته الشخصية!!

العلاّمة محمد حسن الأمين

الكِتابةُ عبرَ العُصُورِ

نشأة الكتابة والكتابة العربية

يقول علماء الآثار: «إنّ الإنسان حاول منذ أقدم العصور، ابتداع رسوم ثابتة، يعبّر بها عن أفكاره، وعمّا يخالج نفسه، ويمرّ بها. وإنه نشأ عن هذا النزوع، آثار وكتابات كثيرة ومرتجلة في أوقات مختلفة.. منها الكتابات الصينيّة والمصريّة والكلدانيّة والحثيّة والبابليّة وغيرها..

فمن الكتابات الموغلة في القدم، والتي حفظها لنا التاريخ على مرّ العصور: الكتابة الهيروغليفية (الكتابة المقدسة) التي كانت حكراً على الكهنة في المعابد الفرعونيّة، ومنها اشتُقت الكتابة الهيراطيقية (كتابة الدواوين والعقود)؛ وكانت حكراً على الموظفين فقط، أما (الكتابة الديموطيقيّة)، فكانت هي الكتابة الشائعة بين العامة ويمارسها مختلف أفراد الشعب.

وهذه الكتابات لمّا تزل محفوظة برونقها الذي اكتسبته حال كتابتها، ولم يفعل بها الزمن ما فعله بكتابات أعقبتها تاريخياً. ولم تتوافر لنا الطّريقة التي تكون بواسطتها المداد، وما هي العناصر المستخدمة التي أكسبته قوة الاحتمال كلّ هذه الحقب، ولا يعلم مدى اندثارها وهلاكها إلاّ الله، علماً بأنّ المتاحف المصرية وغير المصرية تغص بها، وليس هذا فحسب؛ فالمعابد والمسلات الفرعونيّة تتوزّع في معظم البلاد الغربيّة وتركيا، الى جانب وجودها في الأراضي المصرية.

وكان الفينيقيّون، سكان الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، على صلات تجاريّة واسعة مع مصر الفرعونيّة، وكانوا على صلات كذلك مع اليونان غرباً والدّول التي تقع شرق البحر المتوسّط، حتّى بلغوا ساحل عمان واليمن، وأنشأوا علاقات تجارية وثقافيّة. وقد استمدت مدينتا صيدا وصور في ساحل عمان اسمَيهما من مدينتي صيدا وصور اللبنانيّتين اليوم والفينيقيّتين من قبل.

وبحكم هذا الانتشار، فقد أخذ الفينيقيّون، من بعض الكتابات الصّوريّة التي كانت تتميّز بها الكتابات الهيروغليفيّة، حوالى ستّة عشر حرفاً ثمّ أضافوا إليها ثمانية أحرف لتستكمل المقاطع الصّوتيّة (الفونيتيكيّة) التي تحتاج إليها اللغة الفينيقيّة آنذاك. وقاموا بنقل هذه الصور الحرفيّة الى اليمن لتنتشر منها في عمق الجزيرة العربيّة. كما قاموا بنقل هذه الحروف إلى بلاد اليونان في أوروبا، ومنها انتشرت الكتابة في البلاد التي تتكون منها القارّة الأوروبيّة؛ وانتقلت، من ثمّ، إلى أصقاع أخرى من العالم.

ولكن لا نرى غضاضة، إذا ما تطرّقنا إلى بعض ما تركه لنا الفراعنة والفينيقيّون بحكم الصلات المتعدّدة التي كانت تربط بينهم على مختلف الصّعد، لنرى كيف تفاعلت الحضارتان، وتأثّرت كلّ منهما بالأخرى. فقد قلنا في مستهل هذا البحث إنّ الفراعنة أوجدوا كلاً من الكتابة الهيروغليفيّة والهيراطيقيّة والديموطيقيّة. فهذه الكتابات لم تكن كتابات هجائيّة، بل إنها كانت كتابات صوريّة، كما بدا ذلك في الآثار المنقوشة التي خلفها لنا الفراعنة على صخور معابدهم وغيرها. فإذا ما أراد كاتب فرعونيّ أن يعبّر عن أفكاره كتابياً، كان يعمد الى رسم الفكرة التي تعتمل في ذاته، فيرسمها رسماً، لا كتابة. فللتّعبير عن اللّيل أو النّجوم، يقوم برسم نجم متدلٍّ من علٍ. وللتّعبير عن الأكل أو التكلّم، يقوم برسم صورة إنسان ويده في فيه؛ أمّا في حال التّعبير عن الحيوان، فعليه ان يرسم ذلك الحيوان بكامل أجزاء جسمه. ومع مرور الزّمن، والتّقدّم الحضاريّ والثقافيّ وزيادة قوة الملاحظة لديه، أخذ يختصر الصور لكسب الوقت، مع المحافظة على قوة التّعبير. فبدلاً من رسم الحيوان بأكمله أخذ يرسم الجزء للتعبير عن الكل، كأن يرسم رأس الأسد ولِبْدَتَه بدلاً من رسمه بكامله، وما يقال عن الأسد يقال عن سائر الحيوانات.

والفينيقيّون، الذين أُعجبوا بهذه الطّريقة، استطاعوا تطويرها بحيث وضعوا حروفاً هجائيّة، وذلك بتقسيم الكلمة الى مقاطع صوتيّة (فونيتيك)؛ وأعطوا كلّ مقطع صورة مستقلّة. سُمّيت هذه الصّورة فيما بعد بالمقطع الصّوتي أو الهجائي.

وبواسطة جمع صور هذه المقاطع، تمكّن الفينيقيّون من بناء الكلمة المنشودة. وأصبحوا رواد الكتابة في العالم، حيث سقوا من معينهم العالم أجمع. وإن كانت الحروف مختلفة من حيث الشّكل، فقد بقي الأساس مديناً لهم. ولا تزال شعوب العالم تغرف من هذا المعين الى أن يرث الله الأرض وما عليها.

لقد عمد الفينيقيون بهذا الفتح الى التفوّق على الفراعنة الذين كانوا الروّاد الأوائل في الاستنباط. غير أنّ استنباطهم هذا كان مليئاً

بالتعقيدات لكثرة الصور المستخدمة في التعبير والهادفة إلى الإفصاح عن المرامي، ناهيك بطريقة تعلمها وتعليمها وما يرافقهما من مشقة وطول وقت. فيكون بذلك للفينيقيين الفضل في تمهيد السبيل إلى الاختصار وتسهيل القراءة والكتابة، خصوصاً وأنهم أهل تجارة وحضارة، وهم بأمس الحاجة إلى التدوين والكتابة، لتأمين سير تعاملهم التجاري مع الأمم التي يزاولون التجارة معها.

ومن أهم العوامل، التي دفعتهم إلى الابتعاد عن طريقة الفراعنة الكتابية، هي المعضلات التي كان يعانيها إنسان ذلك العصر؛ إذ كان عليه، ألا يتعلم الكلمة وحدها، بل كيفية تركيب ما نسميه اليوم «بالجملة المفيدة»، ثم تكوين السطر، وبعد ذلك تكوين السطور، لأن كل صورة من صور الكتابة في «العهد الصوري» تمثل معنى قائماً بذاته. وبهذا الاختصار للحروف الهجائية، وسهولة جمع المقاطع الصوتية لتكوين الكلمة التي هي أداة التعبير، أصبح الإنسان مالكاً زمام الأمور، وبات بمقدوره أن يعبر عما يريد، بسهولة ويسر، عن كل ما يدور حوله، وما تراه عينه، وما تلمسه يده.

أما الكلمات الصعبة، التي كانت تحتاج إلى وقت غير يسير لحل طلاسمها، فهي الكلمات التي ترتبط بالأمور المعنوية، كالشرف مثلاً، أو التي يرغب بواسطتها أن يعبر الإنسان عما يخالجه من أحاسيس، خصوصاً إذا كانت هناك صلات كتابية لأشخاص تفصل بينهم مسافات شاسعة.

فكان على الإنسان، إزاء هذا الواقع، أن يعمل الفكر ويشحذ الهمة، لإيجاد حلول عملية يتم بواسطتها الانطلاق الى مجال أرحب لا تحده حدود، وذلك بإيجاد صور لحروف تمكنه من عمليات رياضية، أي إذا ما جمع حرفاً إلى آخر أو إلى حروف أخر، يتمكن من إيجاد كلمة فجملة فنص كامل.. وتتكون لديه من ذلك إمكانات هائلة من القدرة على التعبير عن كل ما تجيش به نفسه التواقة أبداً إلى الارتقاء في معارج الحياة، التي كلما زدتها من أسباب الارتقاء عمدت الى طلب المزيد فالمزيد. فكان كلما وصل إلى حل جديد رأى أمامه آفاقاً أرحب تحتاج إلى استمرار الجهد واستمرار الكشف عن خفايا المجهول. وبذلك، انتقل من الكلمة «الصورة، إلى الكلمة «الحروف»، حتى ذلل الصعاب وأصبح قادراً على الكتابة من دون حدود.

وسوف نتبين بشكل موجز الطور المقطعي الذي اعتبر مرحلة انتقالية بين الكتابة الصورية والكتابة الحروفية. لقد تم ذلك بأخذ مقاطع تتكون من أكثر من حرف وأقل من كلمة، وإضافة هذه المقاطع بعضها إلى بعض، بحيث تتكون منها كلمات ذات معان تامة. وقد تعرض الدكتور أنيس فريحة لهذه المرحلة مستنداً إلى أقوال للعالم الأميركي برستد، فقال:

«الطور المقطعي هو، بالفعل، بدء الكتابة الهجائية. في مثل هذا الطور، حيث تمثل الصورة مقطعاً يمكن استخدامه في تهجئة كلمات لا علاقة لها بالصورة نفسها، كما كان الأمر في الكتابة البابلية والمصرية القديمة؛ فلو افترضنا افتراضاً بعيداً أن كاتباً مصرياً أو بابلياً أراد أن يكتب كلمات تبدأ بالمقطع «يد» كما في (يدهس أو يدحر)، فإنه كان يعمد إلى تصوير (يد) ويطلب من القارئ أن ينسى أن هذه يد، بل مقطع هجائي. ثم إنه كان يرسم صورة أخرى قيمتها الصوتية تعادل المقطع (يد) كأن يكتب مقطع (حر) الذي هو ثمرة الحر فينتج عن جمع (يد) و(حر) كلمة (يدحر)». وقد ذكر الدكتور فريحه أن برستد قد وفق في توضيح هذا الأمر عندما مثل عليه بكلمة BILIEF، فلو أردنا كتابتها حسب الكتابة المقطعية، علينا أن نكتبها برسم صورة نحلة BEE وورقة شجر LEAF ثم نضم المقطعين فنحصل على كلمة BILIEF وذلك لأن الكتابة المقطعية كما ذكرنا تعتمد اللفظ دون الاكترات للصورة (١).

ولقد أخذت الكتابة طريقها إلى المجتمعات العربية قبيل الإسلام، وإن حاول بعض المغرضين أن ينفوا عن الأمة العربية اهتمامها بالكتابة، حتى إن منهم من عمد إلى القول: «بأن أمة العرب هي أمة خطابة لا أمة كتابة». لكن ثمة دحضاً لهذا القول يتمثل بحادثة المتلمس وابن أخته عمرو بن العبد (المعروف بطرفة بن العبد) اللذين كان يحمل كل منهما صحيفة تحتوي على الأمر بقتله، وتفصيل ذلك، انهما كانا في بلاط عمرو بن هند، وكانا يمنيان نفسيهما بصلاته، ولما لم ينالا بغيتهما منه، هجا طرفة عمراً. فأراد الأخير قتله ولكنه خشي هجاء المتلمس له. فاجتمع بهما وقال لهما: لعلكما اشتقتما الى أهلكما، فأجاباه بالإيجاب. فكتب لهما صحيفتين وختمهما، وقال لهما: إذهبا إلى عاملي بالبحرين فقد أمرته أن يصلكما بجوائز. فذهبا ومرا في طريقهما بشيخ يحدث ويأكل تمراً ويقصع قملاً. فقال المتلمس: ما رأيت شيخاً أحمق من هذا الشيخ. فرد الشيخ عليه: ما رأيت من حمقي؟ أخرج خبيثاً وآكل طيباً وأقتل عدواً. وإن أحمق مني من يحمل حتفه بيده وهو لا يدري. فاستراب المتلمس بقوله. وطلع عليهما غلام من أهل الحيرة، فقال له المتلمس: أتقرأ يا غلام؟ قال نعم، ثم فض الصحيفة فإذا فيها: إذا أتاك المتلمس فاقطع يديه ورجليه وادفنه حياً.

يتبين من هذه الحادثة أن العرب كانوا يقرأون ويكتبون في الجاهلية، إذ لا يعقل أن يكون العلم في هذه الأمة معدوماً. كذلك ليس الغلام وحده

(١) مجلة الطباعة البيروتية، العدد ٤، السنة ١٣، عام ١٩٧٣.

الذي يعرف القراءة والكتابة. الم يكن قد تعلّم مع رفاق له؟ ومعلمه كيف تعلم هو الآخر؟...

وكثيرون هم الذين تحاملوا على العرب سواء أكانوا عرباً أم مستشرقين. فقد نعتوا العرب قبل الإسلام بأنهم «الجاهليّون» بغية تعريتهم من كلّ صفة علميّة. ولكن الواقع يدحض هذه المغالطات. فقبر امرئ القيس وكثير من الأحجار المنحوت عليها منذ عهد الأنباط كلمات وتواريخ، تؤكد أنّ العلم، علم القراءة والكتابة، كان معروفاً لديهم.

وقد يكون البعض قد اعتمد على ما قاله الرسول الأعظم (ص): «إنا أمة أميّة لا تقرأ ولا تحسب». وتبنّوا ما تأسّس على ذلك من سوء فهم لمعنى الجاهليّة، الأمر الذي دفع الدكتور جواد علي ليردّ على هذا الرأي في كتابه المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بالقول: «انّ تفسير الجاهلية بالجهل، الذي هو ضدّ العلم، تفسير مغلوط، وإن المراد من الجاهليّة: السفه والحمق والغلظة والغرور، وقد كانت أبرز صفات المجتمع الجاهلي آنئذ».

وأردف: عن معنى الأميّة قائلاً: إنّ للأميّة معنى آخر غير المعنى المتداول المعروف، وهو الجهل بالكتابة والقراءة. فقد ذكر «الفرّاء»، وهو من علماء العربية المعروفين، أنّ العرب لم يكن لهم كتاب، ويراد بالكتاب التّوراة والإنجيل. لذلك نُعتَ اليهود والنّصارى في القرآن «بأهل الكتاب»، وهذا المعنى يناسب كل المناسبة لفظة «الأميّين» الواردة في القرآن الكريم، وتعني الوثنيّين اي جماع قريش وبقيّة العرب.

من هنا يتبيّن أن القراءة والكتابة كانتا في العصر الجاهليّ، على عكس ما تبادر إلى أذهان الكثيرين ممّن أرّخوا لتلك الحقبة من الزمان. وقد تميّز بإجادة الكتابة أهل مكّة وأهل اليمن أيضاً الذين كانوا يجيدون الكتابة بالخطوطّ اللّحيانية والحِميَريّة وخطّ الجَزْم والمُسنَد.

ولمّا كانت القراءة والكتابة من أجلى مظاهر الحضارة التي لا يرقى إليها الشكّ، وقد عرفها العرب كما أوجزنا سابقاً، فإن من المتعذّر تحديد الزمان الذي عُرِفتْ به. وهذا منوط بما سيجدّ من الاكتشافات يوماً بعد يوم وعصراً بعد عصر. ويؤيّد ذلك ما كان يفعله الشّعراء الجاهليّون الذين كانوا يقرأون ويكتبون، وتعوّدوا تدوين ما كتبوه من القصائد وتنقيحه وتعديله حذفاً وإضافة أو غير ذلك.. وما المعلّقات التي كانت تعلّق على جدران الكعبة إلا دليل على ذلك.. حتى إن بعض المصادر كانت تزعم أن بعض المعلّقات كتبت بماء الذّهب.

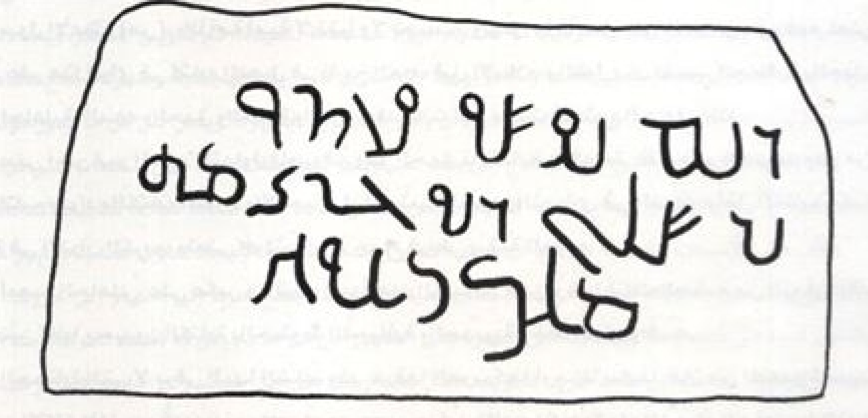


الخط العربي والكتابة العربية

أصل الكتابة العربية

ثمّة من رأى أنّ أصل الكتابة العربية جاء من الحيرة التي استخدمت الحرف السّرياني. ولكنّ المقارنة بين هذا الحرف والحرف العربيّ، تظهر مدى التّباعد بينهما، إذ إن كلاً منهما له منحاه وشخصيّته الخاصّة. أمّا التقارب في اللفظ لأسماء بعض الحروف، فذلك مردّه الى الجوار والتّقارب والتّفاعل الحضاريّ ليس إلاّ.. وبذلك يكون قد سقط الرّأي القائل بأنّ الكتابة العربيّة هي وليدة الكتابة السّريانية، سواء أكانت الكتابة بالخطّ «السّطرنجيلي» أم بسواه.

رب قائل إن الكتابة العربيّة تحتوي على حروف معجمة (منقوطة) أو مهملة (من غير نقط) وإن الكتابة السّريانيّة هي الأخرى معجمة ومهملة، ففيها أيضاً الحركات من فتح وضمّ وكسر وشدٌّ ومدٌّ، وإن الكتابة السّريانية تخضع كالعربيّة لنفس الحركات والإعجام والإهمال. ولكنّ هناك حقيقة يجب التوقّف عندها، هي أنّ الكتابة السّريانيّة أقدم من الكتابة العربيّة بفارق زمنيّ بارز.



١) نموذج للخط النبطي المبكر الذي اعتبر الخط الأساسي للخط الكوفي بعد سلسلة من التطورات.

٢) كتابة وجدت على شاهدة قبر الشاعر الجاهلي امرؤ القيس ويعود تاريخها إلى العام ٣٢٨م وهي بالحرف النبطي وبلغة عدنان القديمة.

٣) كتابة من أثر زيد الذي يعود تاريخها إلى العام ٥١١ للميلاد. وقد كتبت بالعربية واليونانية والسريانية.

٤) كتابة من أثر حرّان اللجأ ويعود تاريخها إلى العام ٥٦٨ م.

لم يتفق المؤرخون على تحديد جذور الكتابة العربية والأغلب أن جذورها تعود إلى الخط النّبطيّ (العربيّ). ولكن نرى من المفيد أن نورد هنا مجموعة من الآراء لعدد من الباحثين في هذه المسألة:

١ . الدكتور خليل نامي يقول في كتابه «أصل الخطّ العربيّ وتاريخ تطوّره إلى ما قبل الإسلام»، ص ٤، طبعة القاهرة عام ١٩٣٥:

«إنّ الخطّ العربيّ لم يُقْتَطَعْ مِنْ السّريانيّ على ما فيه من تشابه».

٢ . الدكتور جواد علي يقول في كتابه «تاريخ العرب قبل الإسلام»، ج ٧، ص ٦١، ما يلي:

«لم تصل إلينا نصوص جدّيّة من خطوط الحيرة والأنبار حتّى نقارن بينها وبين الخطّ العربيّ القديم».

٣ . الدكتور صلاح الدين المنجّد يقول في كتابه «دراسات في تاريخ الخط»، ص ١٣ ما يلي:

«إنّ هناك اختلافاً كبيراً، في شكل الحروف وتركيب الكلمة، بين الخطّ العربيّ وخطّ المُسْنَد الحِمْيَري أو فروعه: الثموديّ، والصّفويّ، واللّحيانيّ؛ وإنّ الدّراسات القائمة على مقارنة الأبجديّات السّاميّة الجنوبيّة بغيرها من الأبجديّات الآراميّة، بالاستناد إلى الكتابات التي اكْتُشِفَتْ حتّى الآن، تؤيّد هذه المذاهب التي نجدها في مصادرنا العربيّة النّظريّة. وقد رجّحت هذه الدّراسات أنّ الخطّ العربيّ قد اشْتُقّ من الخطّ النّبطيّ المتأخّر، بل هو آخر شكل من أشكال هذا الخطّ».

٤ . الدكتور عبد الرحمن الأنصاري يقول في كتابه «تاريخ شبه الجزيرة»، المحاضرات المطبوعة بجامعة الرياض، ما يلي:

«... ويرى بعض المؤرّخين أنّ الخطّ الذي عُرِف في الحجاز إنّما جاء من الحيرة عن طريق المناذرة، ولكن يبدو أنّ الخطّ إنّما جاء عن طريق الشّام، لأنّ الطّريق التّجاريّ يُسهّل انتقال هذا النّوع من الثّقافة».

٥ . الأستاذ سيّد إبراهيم، الخطّاط وعضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . القاهرة يقول في محاضرة عن الخط العربي كلّفته إلقاءها جامعة الدول العربية عام ١٩٧١، ما يلي:

«إنّه وُجِدَ خَطٌّ يقال له النّبطيّ نسبة إلى الأنباط، الشّعب العربي... وهذا الخطّ النّبطيّ يحمل في صوره قديمها وحديثها جمهور العناصر التي تألّف منها الخطّ العربيّ، سواء في رسمه أم في إملائه أم في اتّصال حروفه وانفصالها، أم في كل ما يتّسم به خطّنا من سمات».

الكتابة العربية في الجاهلية

كان العرب قبل الإسلام يجيدون الكتابة خصوصاً في المدن. وكان عدد لا يستهان به من الكَتَبَة قد جاوزوا الكتابة العربيّة إلى كتابة اللّغة الفارسيّة وقراءتها، مثل «عَديّ بن زيد العبّادي» الذي أتقن كلتا اللّغتين، حتّى لُقّب بأفصح النّاس وأكتبهم؛ كذلك «زيد بن ثابت» الذي أمره الرّسول الكريم (ص) بدراسة العبريّة، وورقة بن نوفل وغيرهم.

أمّا أدوات الكتابة لديهم، فكانت من جلد الحيوانات، كالغزلان والغنم وخلافهما. وكانوا يطلقون على الجلد اسم «الرّقّ» أو «الأديم» أو «القضيم». وقد استخدموا في الكتابة أيضاً اللّخاف، وهو حجر أملس رقيق أبيض. كما كتبوا على عَسيب النّخيل وعظام أكتاف الإبل والبقر وغيرهما، لتوافرها وقلّة كلفتها. أمّا الأقلام، فكانت تؤخذ من القصب أو خُوص النّخيل.



	عربي قديم	نقش زبد وحران	نقش النمارة	نبطي متأخر
ا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ب	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ج	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
د	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ه	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
و	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ز			[illegible]	[illegible]
ح	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ط	[illegible]	[illegible]		[illegible]
ي	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ك	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ل	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
م	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ن	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ساخ				[illegible]
ع	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ف	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ص	[illegible]			[illegible]
ق	[illegible]		[illegible]	[illegible]
ر	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ش	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ت	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
لا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	

٦) مقابلة الخط النبطي المتأخر بالخطوط العربية القديمة. (ولفنسون)

تطور الكتابة العربية في الإسلام

كان للكتابة في فجر الإسلام شأن عظيم في خدمة الدين الإسلامي. فقد حفظت القرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص).

تدوين القرآن

كان النبي (ص) يتلو على المسلمين ما يتنزّل عليه فيحفظونه عن ظهر قلب. ويعمد كتّاب الرسول (ص) (كتاب الوحي) إلى تدوين الآيات، ثم يضعونها في أماكنها من السور التي يعيّنها النبي (ص) وتُحدثنا الآيات القرآنية، في أكثر من موضع، عن بعض أدوات الكتابة التي استعملها الكتّاب. ومن هذه الأدوات القلم والرق والقرطاس والمداد والصحف. وكذلك استُعملت الجلود والحجارة المسطحة وسعف النخل وعظام الابل وبعض أوراق النبات.

كُتب القرآن الكريم كله في عهد الرسول (ص). وكان عليه السلام يأمر بكتابة كل آية عقب نزولها مباشرة. فقد كان للنبي (ص) كتّاب متخصصون في كتابة القرآن عُرفوا باسم كتّاب الوحي. وكان كل ما يُكتب يوضع في بيت النبي (ص).

استشهد عدد كبير من حَفَظَة القرآن في معركة عقرباء، التي وقعت في أثناء حروب الردّة، فخشي عمر بن الخطاب (رض) أن يقضي حفظة القرآن إذا استمرت المعارك. لذا أشار عمر (رض) على أبي بكر (رض) بضرورة جمع القرآن وحفظه.

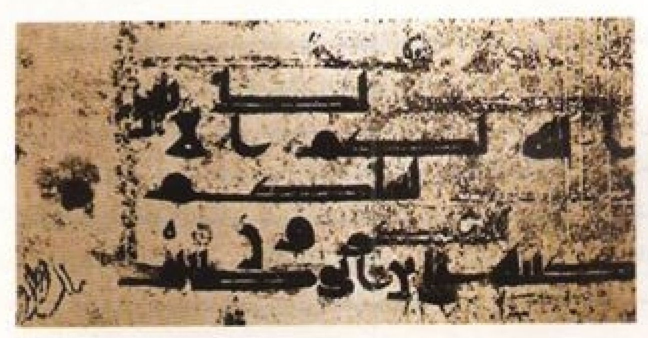
دعا أبو بكر (رض) زيد بن ثابت الأنصاري، وهو أحد كتّاب الرسول (ص) وأحد حفظة القرآن، وعهِد إليه بجمع القرآن في مصحف واحد.

استعان زيد بعدد من الصحابة، فجمعوا القرآن في صحف سُلّمت إلى أبي بكر (رض). وبقيت عنده إلى حين وفاته، ثم وُضعت عند عمر ابن الخطاب.

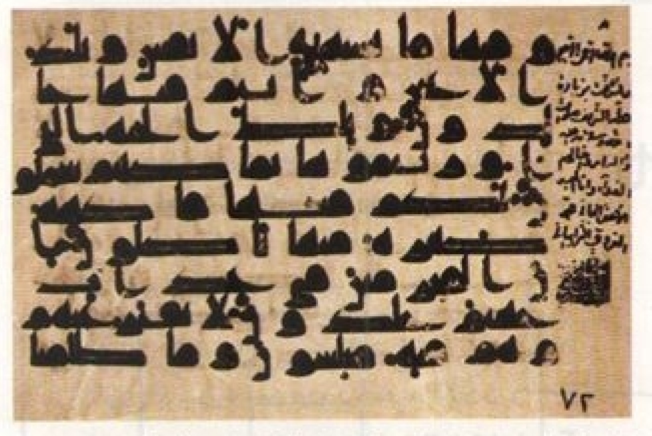
بعد وفاة عمر (رض) احتفظت ابنته حفصة بالصحف، وبقيت لديها إلى أن أمر عثمان بن عفّان (رض) بنسخ عدة نسخ منها وعَهِدَ بالأمر إلى الصحابي زيد بن ثابت. وأرسل عثمان (رض) هذه المصاحف إلى الأمصار الإسلامية.

جمع القرآن

كان جَمْعُ القرآن الكريم من أهم الإنجازات في عهد عثمان (رض). فعند توسع الفتوحات وانتقال القبائل العربية إلى الأمصار، تعدّدت تلاوة القرآن الكريم واختلف القُرّاء في قراءته. ويعود الاختلاف إلى اللهجات والاعتماد على الذاكرة والحفظ في التلاوة. لاحظ الصحابي حذيفة بن اليمان هذا الاختلاف، خاصة بين أهل الشام والعراق، فنصح الخليفة بتدوين القرآن قبل أن يختلف المسلمون اختلاف المِلَلِ الأخرى. استجاب الخليفة لرأي هذا الصحابي، وقرر جمع القرآن في مصحف واحد لا يُعتمد سواه، ويُقرأ كما كان يُقرأ في عهد الرسول (ص). وبفضل هذا العمل الذي حققه الخليفة عُرف المصحف باسم: «مُصْحَف عثمان».



٧) الصفحة الأخيرة من مصحف نسبت كتابته الى الإمام علي (رض) موجود في استانبول (امانة ٢٩، ورقة ١٤٦).



٨) صفحة من مصحف آخر نسبت كتابته إلى الإمام علي بن أبي طالب، وهو محفوظ في مكتبة علي بن أبي طالب الموجودة في النّجف.



٩) مصحف ثالث نسبت كتابته إلى الإمام علي، وهو موجود في استانبول (أمانة٢، ورقة A4).

يوجد في بعض متاحف استانبول ومصر والعراق وطشقند، مصاحف منسوبة للخليفتين عثمان بن عفّان وعلي بن أبي طالب (رضي الله عنهما). وبعض هذه المصاحف مكتوبة بالذهب الخالص وبالخط الكوفي، وبعضها مكتوب بالكوفي القديم، وبعضها الآخر تمّ تحريكه بالحركات الإعرابية الحمراء.

وإننا نعتقد بأن هذه المصاحف منسوبة إلى الخليفتين دون إثبات. فالمنطق يقول إن كتابة هذه المصاحف تتطلّب عدّة سنوات من التفرّغ الكامل، فضلاً عن أن التذهيب يحتاج إلى كثير من الجهد والوقت. وهذان الأمران لم يكونا متوفّرين للخليفتين اللذين كانا منصرفين إلى الاهتمام بشؤون الأمّة الإسلامية.

من جهة أخرى، فإن استخدام الحركات الإعرابية الحمراء، في كتابة المصاحف، تمّ ابتكاره على يد أبي الأسود الدؤلي، ولم يكن زمن الخليفة علي بن أبي طالب.



١٠) مصحف طشقند المنسوب إلى الخليفة الراشد الثالث عثمان بن عفّان (رض).

١١) صفحة من مصحف موجود في مكتبة السليمانية باستانبول. مكتوب بالخطّ الكوفيّ (قاعدة المصاحف). وهو غير منقوط؛ لكن تمّ تشكيله طبْقاً لقاعدة أبي الأسود الدؤلي؛ وكان القرآن الكريم يُكتَب بالحبر الأسود. أمّا الحركات الإعرابية، فباللّون الأحمر.

التنقيط والتشكيل

ادخل أبو الأسود الدؤلي المتوفى عام ٦٧ هـ. نقاط الإعراب على القرآن الكريم، وذلك بعد أن كثر اللحن وشاعت أخطاء القراءة. فالدؤلي حرك الحروف بعلامة واحدة هي الدائرة الحمراء، يضعها فوق الحرف فهي فتحة، وتحت الحرف فهي كسرة، وبين يدي الحرف فهي ضمة، وتضاعف هذه العلامة إذا كان للحرف غنّة، فالنقطتان في الأعلى فتحتان، وتحت الحرف كسرتان، وبين يدي الحرف (أي على يساره) ضمّتان.

ولتسهيل القراءة، بعده قام نصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر بوضع الأعجام على الأحرف التي تكتب بصورة متشابهة: ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل.

ثم قام الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى عام ١٧٠هـ، بوضع حركات الفتح والكسر والضمّ والشدّة والسكون والتنوين، وهذه العلامات ما تزال مستعملة إلى يومنا هذا.

فأعطى الحركة شخصيّتها البارزة والمستقلة، فجعل من حرف الألف بعد وضعه مائلاً وبشكل أصغر من حجمه الأساسيّ فوق الحرف «َ» فتحة، وتحت الحرف فهو كسرة، وفي حال مضاعفته يُقرأ مع غُنّة. وقد أخذ من حرف الـ «ش» أسنانه الثلاثة الأولى «ّ» دون عراقته، وسمّاها شدّة، تكتب مع سائر الحركات، وحيث ينبغي لها أن توضع لتشديد الحرف. كما ابتكر صورة الهمزة (ء) مقتبساً إيّاها من حرف (ع)، الذي كان يلفظه غير العرب «أين»؛ وهذه الهمزة تدعى همزة القطع، وهي فعلاً مقتطعة من (ع). وهناك همزة أخرى وهي همزة الوصل «ص»، وقد استخلص صورتها من بداية حرف (ص) ملغياً عراقته. أمّا الحروف غير المحركة والتي تقع في أوّل الكلمة أو في وسطها أو آخرها فوضع لها دائرة، لأنّ الدائرة لا بداية لها ولا نهاية، فهي ساكنة فأضفى هذا المعنى عليها، مستوحياً إياه من انعدام حركة الدائرة.

أثر الفتوحات الإسلامية في الخط العربي

أخذ الخطّ العربيّ يسير مع الفتوحات الإسلاميّة على خطّ متواز. فكلّما ازدادت رقعة الفتوحات اتّساعاً، نما الخطّ نموّاً سريعاً ومميّزاً، وهضم الزّخرفة واستوعبها. وكان أول بروزه، حين أخذ يكسو المساجد والمحاريب حللاً يتناغم فيها الخطّ والزّخرفة. كما أخذ الميسورون بزخرفة قصورهم. ثمّ اتّسعت رقعة الخطّ، فامتدتّ إلى الكتب والمصاحف. وبلغ من الرّوعة والجمال مبلغاً لم يُتح من قبل لأيّ خطّ في المعمورة أن يضارعه، ويصل الى ما وصل اليه خطّنا العربيّ من سحر خلاّب.

إن دراسة أوراق البَرْدي العائدة إلى القرون الأولى الهجريّة، تمكننا وبسهولة أن نتأكد من أنّ الخطوط الواردة فيها هي الأب الأوّل للخطّ النّسخي. إذ إنّ النّسخي يتميّز بكثرة الاستدارات وانعدام الخطوط المستقيمة. وهذا ما يسمّيه المهتمّون بالكتابة والخط، بالخطّ الليّن، إذ إن اليد لا تستخدم أدوات الهندسة، بل تكتفي باستخدام القلم فقط، لأنّه الوحيد الذي يقع عليه الاعتماد، بل هو الأداة الوحيدة التي تبقى ضروريّة ولا يمكن الاستغناء عنها أبداً.

وقد ارتبط الخطّ العربيّ بالتّوجّهات الدّينيّة ارتباطاً وثيقاً. وبفضل ما يتحلى به من مرونة وأحكام تحوي في طيّاتها قدرات فنّيّة، اتّخذ أشكالاً إبداعيّة، متفاعلة مع عبقريّة الخطّاط، حيث تزيد من جمال أعماله.

وفي تلك الحقبة من الزّمان، تعددت تسميات الكتابة كالمدنيّة (نسبة إلى المدينة المنوّرة) والمكّيّة (مكّة) والبصريّة (البصرة)، كما كانت قبل الإسلام الحيريّة والنّبطيّة والأنباريّة. ويبدو أنها، جميعاً، منسوبة إلى أسماء المدن، وهي في الواقع الكتابة نفسها، مع تعديل طفيف غير ذي بال؛ تتميّز به كتابة كلّ مدينة من الأخرى.

وهذا التمايز في الكتابة أغنى الخطّ، إذ بدأت تنوّعاته بالبروز؛ وقد ساعد على ذلك الاحتياجات المتلاحقة، والتّنافس بين الكَتَبة والخطّاطين، ممّا حداهم على التّجويد. وهذا، بدوره، جعل معالم الخطّ تصبح أكثر بروزاً وجمالاً وأناقة.

وفي العهد الأموي برز اسم الخطّاط خالد بن الهياج الذي كان أكتب أهل زمانه؛ كما حفظ له مأثرة جليلة، إذ كان أوّل من كتب المصحف بين دفّتين. وكلمة مصحف هنا، على الرغم من أنها الاسم الثاني للقرآن الكريم، فإنّ معناها كل كتاب يكتب على صفحات، ثم يجمع بين دفّتين. وكان ذلك أوّل مرة في التّاريخ.

وكان ابن الهياج خطّاطاً للخليفة الوليد. وقيل إنّه كتب سورة الشّمس وغيرها بالذّهب (؟!) على محراب النبي (ص) في المدينة المنوّرة، وكان من معاصريه الكاتب الخطّاط عبد الله بن الأرقم.

وقيل إنّ والد الخطّاط ابن مُقلة قد تَلَمَذ للخطّاط الشامي قُطبَة، الذي اشتُهر بحسن بَرْيِه للقلم، حيث حصل بنتيجة ذلك على أداء رائع لمخالص الحروف. كما قيل إنّه (اخترع) بعض الأقلام (وكلمة قلم هنا تعني الخطّ)؛ ولسوء الحظ لم يترك قُطْبَة آثاراً؛ كما لم يعرف تاريخ وفاته.

قلنا إنّ قُطبَة كان يجيد بري أقلامه إجادة تامّة. وكان الخطّاط، إذا توافرت هذه الميزة، يحتفظ بسرّ بري الأقلام، لأنّ العرب قالوا في ذلك: «الخطّ كلّه القلم»، فإذا جوّدتَ قلمكَ جوّدتَ خطّك؛ وإنْ أهملت قلمكَ أهملت خطّك. وليس أدلّ على ذلك من رواية الخطّاط الضّحاك بن عجلان الذي كان إذا رغب في بري قلمه، ابتعد حتّى لا يراه أحد.

ولمّا سئل عن ذلك أجاب: الخطّ كلّه القلم. وكذلك الخطّاط الأنصاري كان يقوم بالعمل نفسه. وعندما يغادر عمله في الدّيوان كان يقوم بتكسير رؤوس الأقلام لئلا يراها الخطاطون، فيهتدون إلى السرّ. وهذا أيضاً ما كان يقوم به الشّاعر الوزير الصّاحب بن عبّاد، إذ كان هو الآخر يعمد إلى تكسير رؤوس أقلامه احتفاظاً بالسّرّ.

وممّا لا شكّ فيه أنّ القرآن الكريم شكّل أعظم الحوافز التي شحذت الهمم للكتابة؛ فانضوى العديد من أصحاب المواهب إلى راية دراسة الخطّ والقرآن معاً، فقد حفظ لنا التّاريخ أسماء صفوة ممن

تفرّغوا لذلك، وكانوا اللّبنات الأولى التي ارتكز عليها الخطّاطون الأوائل. وهذا النّفر الرّائد في كتابة المصحف الشريف، كان يضمّ من الأسماء اللامعة، صفوة من الروّاد نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: سعيد بن زُرارة، المنذر بن عمرو، أُبيّ بن كعب، زيد بن ثابت (الذي كان يكتب الكتابتين جميعاً العربيّة والعبريّة)، رافع بن مالك، أُسَيد بن الحُضَيْر، معن بن عَديّ، أبو عبس، ابن كثير، أوس بن خولي، بشير بن سعد. وعن هذه الصفوة أخذ الكثير من الخطّاطين والكَتَبَة؛ وبفضلهم اتسع انتشار الكتابة وتحسين الخطّ.

أمّا أهمّ الموادّ التي استخدمها خطّاطو تلك المرحلة، فكانت القلم والسّناج (الهِبَاب، ما يتركه الاحتراق على جوانب المواقد أو في أعلاها). واعتمدوا الحبر لتلوين كتاباتهم.

أمّا القلم، فكان يؤخذ من القصب المعروف بالقصب الفارسيّ، أو ما نسمّيه في برّ الشام (الغزّار)؛ ويُعْرَفُ في الدّيار المصريّة باسم (قلم البسط أو البوص). أمّا السّناج أو الدُخان الأسود، فكان يمزج ببعض الصّمغ العربي وقليل من السكر.

هذا فيما يخصّ القلم والحبر. أمّا فيما يخصّ ما يُكْتَبُ عليه، فقد اعتمد الخطاطون الكتابة على عَسِيب النخيل بعد ما يُزالُ عنه الخُوصُ، ويرقّق بجسم صُلْب؛ كذلك على قطع من الخزف واللّخاف (وهو حجر أبيض رقيق خفيف). وكانوا يكتبون على الأجسام المسطّحة كعظام أكتاف الإبل وغيرها من الحيوانات. كما كتبوا على الرّق وورق البَرْدي المصنوع في مصر، وهو أشبهها بالورق، وحُصلَ عليه بعد فتح مصر على أيدي المسلمين سنة ٢٠١ للهجرة.

كما كان الصّينيون يكتبون في ورق يصنعونه من العشب والكلأ، وعنهم أخذ النّاس صناعة الورق. ويكتب أهل الهند على خِرَقِ الحرير. وكتب الفرس على الجلود المدبوغة، خصوصاً جلود الجواميس والأبقار والأغنام والوحوش؛ كذلك كتبوا على اللّخاف والنُّحاس والحديد وفي عَسِيب النّخيل.

وممّا يُرْوَى عن زيد بن ثابت أنّه قال عند جمعه القرآن الكريم: «فَجَعَلْتُ أتتبّع القرآن من العَسِيب واللّخاف». وفي حديث الزهري: «قُبِضَ رسول الله (ص) والقرآن في العَسِيب وربما كتب النبي (ص) بعض مكاتباته على الأدَم».

وقد أجمع الصحابة (رض) على كتابة القرآن الكريم على العَسِيب لطول بقائه، أو لأنّه كان متوافراً عندهم حينئذٍ. وبقي النّاس على ذلك إلى أن ولي الرّشيد الخلافة، وقد كثر الورق وفشا عمله بين النّاس، فأمر (الرشيد) أن يُكتب (القرآن) على الكاغد (أي الورق)، لأنّ الجلود ونحوها تقبل المحو والإعادة، فتقبل التّزوير والإعادة، بخلاف الورق، فإنه متى محي منه فسد، وإن كشط (أي حُكّ بآلة حادة) ظهر كشطه. وانتشرت الكتابة على الورق إلى جميع الأقطار، واستمرّ النّاس بها حتّى يومنا الحاضر.



كما يقتضي إحضار صمغ عربيّ مذاب بكثافة تساوي كثافة عسل النّحل. وإذا لم يكن متوافراً، فمن السّهل شراؤه من العطّارين، إمّا بشكلٍ مطحون أو بشكل حصىً؛ ويصار إلى تكسيره في هاون نحاسي، ثمّ يُودع وعاء يمكن إقفاله بعدما يضاف إليه الماء الحار، ثمّ يُحرك بشكلٍ جيّد، ولكنّه لا يذوب بسرعة؛ فلا بدّ من إعادة الكرّة بتسخينه ما دامت هناك حاجة إلى التّحريك، على أن تفصل بين المرّة والأخرى مدّة لا تقل عن ٤ ساعات أو خمس.

كما أنّ تحضير الحبر يستوجب تجهيز ماء العفص. يُؤتى بالعفص من العطّارين، ويُجرشُ في الهاون. وبعد ذلك يُوضعُ الجريش في وعاء يفضّل أن يكون من «الستانلس ستيل» ويوضع فوق النّار؛ ويجري ذلك بمعدل ١٠٠ غرام من العفص إلى ليتر من الماء، ويُترَكُ حتّى الغليان، ثمّ يُقفَلُ ويُوضَعُ في الشّمس لمدّة تراوح بين ١٠ أيام و١٥ يوماً. وبعدها، تتمّ تصفيته بقطعة قماش ناعمة.

البدء في تصنيع الحبر العربيّ: يُؤتى بمقدار فنجان شاي من الصّمغ السّائل الذي ذكرنا، والذي تكون كثافته ككثافة العسل. ثمّ نبدأ بعجن الصّمغ مع ثلاثة فناجين من الهباب الأسود، وينبغي ألا نضع الهباب كلّه دُفعةً واحدة، بل تدريجياً. وتستمرّ عمليّة العجن مدّة قد تزيد على ٤ ساعات دون توقّف. أمّا إذا اشتدّت العجينة أكثر من اللازم، فلا بأس من إضافة القليل القليل من ماء العفص السّاخن. وتستمرّ عمليّة العجن، حتى استكمال الأربع ساعات.

ثمّ نضيف إلى العجينة السّوداء بعضاً من السّكر المُذاب بماءٍ حارّ، ويكون بمقدار ملعقة حساء.

كما ينبغي أن نضيف مقدار ملعقة من عسل النّحل الصّافي، وملعقتين من ملح الطّعام، ثمّ نضيف ملعقتين من الملح القبرصيّ (ملح الجاز) المتوفر عند العطّارين.

وما إن تنتهي عمليّة العجن، حتّى نضيف تدريجياً ماء العفص، بعدما نكون قد حضّرنا خلّاطاً كهربائياً. وتبدأ عملية تشغيله ضمن الحبر الذي نجهّزه لمدّة ساعة كاملة. ونتوقف من ساعة إلى ساعتين؛ ثمّ نعيد الكرّة عدّة مرّات. ولا مانع من وضع ورقة بيضاء وقلم غزار (بسط) بحيث نقوم بين الفَينَةِ والفينة بالكتابة لاختبار مدى صلاحية الحبر.

ومهما تكن النتيجة، يجب وضع الحبر على نار هادئة للغاية. وكلما ظهر على وجه الحبر (قشطة) يصار الى إزالتها، ويستمر غلي الحبر على النّار مدّة لا تقل عن ٨ ساعات. وبعد إنزاله عن النّار، يُتركُ في غرفة، ولا يوضع في الشّمس إلى اليوم الثّاني، حيث نعيد تصفيته جيّداً، ونضعه في قارورة، بعد تنظيفها تنظيفاً كاملاً. وعندما نضع الحبر في القارورة يجب أن تكون جافّة تماماً من أي رطوبة.

طرائق أخرى لتحضير الحبر

حبر الزّيتون: يتم طريقة تحضيره بحرق الزّيتون جيّداً في وعاء من فخّار، ويفضّل أن يكون مُحكَمَ الإقفال؛ ويوضع في فرن عند الخبّاز لمدّة تقارب الـ ١٥ ساعة. وبعد إتمام الحرق، يُؤخذُ ما يتبقّى من الرّماد



٣٥٠) لوحة لتقليد ياقوت المستعصمي بيد الخطاط علي الحسيني النيشابوري.

الأسود الحالك، حيث يتمّ مزجه مع الصّمغ العربيّ بنسبة تراوح بين ٣٥٪ و٤٠٪؛ ثمّ يُمزَجُ بالماء، ويُترَكُ من أسبوع إلى عشرة أيّام في الظلّ، ولا مانع من أن يُرشّ عليه بعضٌ من الهباب الأسود لزيادة حُلكَتِه؛ فنحصل إذ ذاك على حبر لمّاع.

حبر الأرزّ للخطّ الفارسي: يُؤتى بحوالى نصف كيلوغرام من الأرزّ، ويُنقَعُ في الماء ويُغسَلُ من غباره، ثمّ يعرّض للشمس حتّى يجفّ تماماً. وبعد ذلك يُوضَعُ في صلاية (مقلاة معدنيّة) على النّار ويقلب بملعقة خشبية حتى يبدأ الأرزّ بعد الجفاف بأن يصبح بنّياً فاتحاً، ونراه ينفث بخاراً، فيصبح مادّة ملتهبة، فنشعل فيه النّار، ونسرع بتقليبه. ونكون، في هذه الأثناء، قد جهّزنا ماء حارّاً نلقيه عند استكمال اشتعاله واحتراقه، لنحافظ على ما تبقى فيه من نشا؛ فنطفئ النّار بالماء السّاخن، ونجعل الماء يغمر الأرزّ. ثمّ نضعه جانباً حتّى يبرد؛ وبعد ذلك: نحضر زجاجة تمّ تنظيفها كليّاً وعلى فوهتها مصفاةٌ وداخل المصفاة قطعةُ قماش. ثمّ نصبّ فيها الماء الموجود مع الأرزّ؛ ونجرّب الكتابة على ورقة بيضاء، لاستكشاف مدى درجة اللّون البنّي. فإذا كان اللّون فاتحاً، نعيد الحبر إلى وعاء من المعدن أو البورسلان، ونعرّضه للشّمس بضعة أيّام مع إخضاعه يومياً لتجربة تحدّد مدى صلاحية اللّون. وفي حال قبُولِه، يُعادُ للزّجاجة.

حبر الباقلاء (والباقلاء هي الفول): يُحضّر بوضع الفول ضمن الماء في وعاء مغلق، ثمّ يوضع في الشّمس لمدّة أربعين يوماً. ويكون ذلك في فصل الصّيف، حيث الحرارة على أشدّها. وعند انقضاء المدّة، يُفتَحُ الوعاء ويؤخذ الماء، حيث يضاف إليه نسبة ٢٠٪ من الصّمغ العربيّ السّائل، وشيئاً من الهباب.

مشاهير الخط العربي

تطور الخط العربي ومشاهيره

الخطاطون الأوائل

سبق أن ذكرنا في العهد الأموي، بروز اسم الخطاط خالد بن الهياج على أنه أكتب أهل زمانه، تلاه الخطاط الأحول المحرر (قُطْبة المحرر). ومما لا شك فيه أنّ هناك عدداً لا يستهان به من الخطاطين لم يحفظ لنا التاريخ أسماءهم. وبفعل انتقال الخلافة من الأمويين إلى العباسيين، فقد تميز عصر هؤلاء بأنه عصر الخطّ العربيّ، إذ إنه أنجب ثلاثة من عمالقة هذا الفنّ وهم على التوالي:

١. الوزير ابن مُقْلة

٢. ابن البوّاب (ابن الستري)

٣. ياقوت المُسْتَعْصِمي

وهم من ألمع الأسماء التي حفظها لنا التاريخ، وقد تركوا بصماتهم كخطاطين مجيدين وأساتذة محلّقين في سماء الفنّ.

وكان أوّل من ظهر من الخطاطين في العصر العباسي: الضحّاك ابن عجلان وهو دمشقي الأصل، عاصر الخليفة السفّاح وإسحق بن حمّاد الذي عاصر خلافتي المنصور والمهدي. وعن إسحق أخذ إبراهيم الشّجري (او السّجزي)، وقام باختراع قلم أخفّ من الجليل سمّاه قلم الثلثين. وكان لإبراهيم الشّجري هذا شقيق خطّاط هو يوسف الشجري، قد تَلْمَذَ لإسحق بن حمّاد؛ واخترع هو الآخر قلماً أدقّ، كما أنّ كتابته كانت حسنة ممّا لفت نظر الفضل بن سهل وزير المأمون، الذي أمر بأن تحرّر المكاتبات السلطانيّة به، وألا تكتب بسواه. وأطلق، بالتالي، على هذا القلم اسم القلم الرياسيّ. وقيل إنّ هذا القلم عُرف فيما بعد باسم قلم التّوقيعات. وقد تعوّدوا تسمية بَرْيَة القلم باسم الاختراع، ولهذا أطلقوا من قبل على قلم لِقُطْبَة المحرّر «القلم المسلسل»، ذلك أنك إذا ما كتبت سطراً بهذا القلم، عليك أن تكتب السّطر بكامله متّصلاً، وكأنّه كلمة واحدة. كما قام أيضاً بابتكار قلم رفيع أطلق عليه اسم غبار الحلبة، كتابته متناهية الصغر؛ ثم أتبعه بقلم أدقّ، وسمّاه قلم «المؤامرات» أو قلم الجناح. وأطلق عليه هذا الاسم بسبب استخدامه تحت جناح الحمام الزّاجل. ثم أردف خطّاً آخر سمّاه خطّ القصص، وقلماً أخيراً سمّاه الحوائجي... وكان متمكّناً من عمله بحيث كان يوصف خطّه بالبهاء والحسن دونما إحكام أو إتقان. وقد تميّز الأحول المحرر ببري الأقلام بطريقة عجيبة.

غير أن خطّاطاً معاصراً له كان يمتاز بإجادة قلم النّصف، وقد اعتُبر مقدّماً على قُطبة (الأحول) الذي عرف باسم وجه النعجة؛ ولسوء حظّه لم يأخذ مكانته التي يستحقّ.

ابن مقلة

يقال إن والد الخطّاط الوزير المهندس محمّد بن علي بن الحسن ابن عبد الله، الملقّب بابن مُقْلة، قد درس الخطّ على قُطبة المحرّر، ثم علّم ابنه أبا علي، ابن مقلة الخطّ. أما لماذا عرف خطاطنا واشتهر باسم ابن مقلة، فمردّ ذلك إلى جدّه لأمّه، الذي كان يلفّ شوارع بغداد عازفاً على إحدى الآلات الموسيقيّة، فيما كانت ابنته والدة ابن مقلة ترقص على أنغام أبيها الذي كان يناديها يا مُقْلَةَ أبيك. فطغى اللّقب على اسم ابنته، ولما أنجبت ابنها «محمّداً»، سمّي هو الآخر بابن مقلة، وقد رافقه هذا الاسم طوال حياته.

ولد الخطّاط الوزير ابن مقلة في مدينة بغداد عام ٢٧٢ هـ (٨٨٦م). وقد بدأ حياته عاملاً للخراج في بعض أعمال فارس. وكان أوّل من استوزره الخليفة المقتدر بالله؛ فبقي في منصبه مدّة عامين. وكان وزيراً ناضجاً؛ غير انه صُرف من عمله بسبب الصداقة التي كانت تربطه بمؤنس أمير الجيش الذي كان يمقته الخليفة؛ كما كان لابن مقلة عدوّ يكرهه كرهاً شديداً يدعى محمّد بن ياقوت، صاحب الشرطة، الذي استغلّ الفرصة ليلقي القبض عليه، ثم أحرق داره. وبعدما ابتزّ منه مبلغاً ضخماً من المال، نفاه إلى بلاد فارس. وفي العام ٣٢٠هـ، استدعى الخليفة القاهر بالله ابن مقلة وأعاده الى منصبه. ولما استقرّ به المقام، عمد إلى وضع الدّسائس ضد محمد بن ياقوت. ولم يكتف بذلك، بل أخذ يتآمر أيضاً على الخليفة القاهر نفسه، فافتضح أمره. فعمد إذ ذاك إلى الفرار خوفاً على حياته. ثمّ أخذ يقوم بدعاية واسعة ضدّ الخليفة. وفي عام ٣٢٢هـ، ولي الخليفة الراضي بالله، فأسند الوزارة إلى ابن مقلة من جديد؛ غير أنّ السلطة الفعلية كانت بيد ابن ياقوت، أمير الجيش.

وقد نجح في إسقاط صديق الخليفة محمد بن ياقوت، بعدما قام هذا الأخير بحملة لم يقيّض له فيها النّجاح على الموصل التي كان قد آل الأمر فيها لأبي الهيجاء عبد الله الحمْداني. ولكنّ ابن مقلة بدسائسه تلك كان يعرّض نفسه للسقوط، إذ هاجمه المظفّر بن ياقوت شقيق محمد بن ياقوت وسجنه. فلم يجد الخليفة سوى القَبُول بالوضع الجديد، وطرد ابن مقلة من منصبه.

وبعد عدّة أعوام أعيد ابن مقلة إلى الوزارة. وما إن استقرّ به المقام حتّى أخذ يكيد لأمير الأمراء محمد بن رائق الذي علم بما يدبّره له ابن مقلة فقبض عليه عام ٣٢٦هـ، ومثّل به أشنع تمثيل.

أمّا المكانة التي حظي بها ابن مقلة، كخطّاط، فلم يحظ بها خطّاط بعده عبر الأعصر المتعاقبة، وينل المجد الذي ناله. وهناك شبه إجماع على علوّ المكانة التي تبوأها هذا العبقريّ. فهو أول من وضع معايير للحروف العربيّة، ويقول عنه القَلْقَشَنْدي: «... الخطّاط العبقريّ الوزير العبّاسيّ «ابن مقلة، الذي راعى في تجويد الخطّ وتصحيحه أن يَجْرِيَ على نِسْبَةٍ فاضلة، إن زاد عنها قَبُح وإن قلّ عنها سَمُج، وكان ذلك في العراق في حدود عام ٣٠٠ هـ.

وقد سُمّي الخطّ الذي يجري على النسبة الفاضلة مُحقّقاً، وسُمّي الخطّ الذي يَشِذّ عن هذه النّسبة دارجاً أو مُطلَقاً. فالأوّل يستخدم في الأمور الجسيمة التي يُقصد بها التّخليد والبقاء على الأعقاب، وبه كانت تُكتب مراسلات الملوك وتُخطّ المصاحف؛ والثّاني تؤدى به الأغراض اليوميّة العاجلة.

وعندما كان ابن مقلة يافعاً، كان أول ما وقع عليه بصره خطّ والده الذي قيل إنّه قد تَلْمَذَ لِقُطْبَة المحرر، أوّل من حاول وضع قواعد للخط العربي. كما يروى عنه أنه استخلص من الخطّ الجليل قلماً (أي خطّاً) أطلق عليه اسم قلم النّصف. فضلاً عن أقلام أخرى سبقت الإشارة إليها.

وما إن اشْتَدَّ ساعد ابن مقلة حتّى شَرَعَ بوضع قواعد للخطّ العربيّ.

وفي سنة ٣٢٨ هـ. وقعت حوادث كان من بينها حريقٌ شبّ في دار ابن مقلة، التي كان قد بناها بالزّاهر على شاطئ دجلة، والتي أنفق على إنشائها ٢٠٠ ألف دينار، فاحترقت بجميع ما كان فيها. كما احترقت له دور قديمة كان يسكنها قبل الوزارة؛ وانتهب النّاس ما بقي من الخشب والحديد والرصاص. وممّا قيل آنذاك إن محمّد بن ياقوت قد فعل ذلك لِضغن يُكِنُّهُ لابن مقلة في قلبه.

ولابن مقلة يعود الفضل كلّ الفضل في هندسة الخطّ العربيّ ووضع قواعده؛ وذلك باعتماده النّقط لضبط الحروف، على أن يستخدم القلم عينه الذي يستخدم وقت الكتابة لوضع النّقط وليس سواه. وقد سمّيت هذه القواعد بـ «ميزان الخطّ». فلكلّ حرف أو أيّ جزء منه قياس يحدّد بموجبه عدد النّقط لضبطه بشكل ثابت، بغية المحافظة على مسحة الجمال التي هي الأساس في الكتابة. ولهذا... كأنّي بالخطّاطين، في كلّ العصور التي أعقبت عصر ابن مقلة، قد بايعوه على الزّعامة، تقديراً منهم لما أسداه لفنّ الخطّ. كما اعتبروه المهندس الأوّل والوحيد الذي قنّن الخطّ مجاوزاً مَنْ سبَقَهُ. ولم يغفل ابن مقلة عامّة النّاس بإيجاد خطّ لهم يسهّل عليهم الكتابة والقراءة؛ وسمّي هذا الخط بـ «الدرج»، وحمل ميزة خطّ الرّقعة في أيّامنا الحاضرة، لسهولة كتابته لدى العامّة.

وقد جاء في ثمار القلوب للثّعالبي، ص ١٦٨، المضمون التالي: «هذا هو «تحفة الخطاطين»، الوزير ابن مقلة الذي لم يكن خطّاطاً بارعاً وكاتباً شاعراً ومهندساً فحسب، وإنّما كان سياسيّاً بارعاً تَمَرّس بالسياسة، واسْتُوزِرَ ثلاث مرات. ولكنه كان سَيِّئَ الحظ في السياسة، فقد حُبس وعُذّب وقُطعت يده اليمنى، ثم قطع لسانه. وأخذ يكتب بيده اليسرى أو يسند القلم إلى ساعد يده اليمنى، ويكتب به. كما قيل إنّه مات قتيلاً. ومن نكد الدنيا أنّ مثل تلك اليد النفيسة تقطع».

وكان أبو حيّان التوحيدي في رسالته «علم الكتابة»، قد عرض لتاريخ ابن مقلة وحياته وما قاساه، وكذلك ما له من أمجاد. فقد روي عن أبي عبد الله ابن الزنجي الكاتب الذي قال: «أصلَحُ الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط، ما عليه أصحابنا في العراق». ولما سئل عن خطّ ابن مقلة تحديداً قال: «ذاك نبيّ فيه أفرغ الخط في يده، كما أوحي للنحل في تسديس بيوته».

والواقع أنّ ابن مقلة قد نمت مواهبه لأنها أُحيطت بأرض خصبة تعهّدها والده منذ نعومة أظافره، وقد اختمرت هذه المواهب وترعرت، حتّى تفجّرت طاقات لا تُحَدّ.

وجاء في «الكامل في التاريخ، عن ابن مقلة، انّه لما افْتُضِحَ أمره بأنّه يعمل مع علي بن بليق لاغتيال الخليفة «القاهر بالله»، عمد إلى التخفي عن أنظاره، فكان يبدو أحياناً بزيّ عجمي، وأحياناً بزي مكدٍ أو فقير، وأحياناً بزي ناسك، أو بزيّ امرأة».

أما وضعه في أواخر أيامه، فقد أبقي في السجن على حالة من التدهور الصحي والإهمال، حتّى أسلم الروح. وكان يوم وفاته، يوم الأحد في العاشر من شوّال ٣٢٨هـ. عن عمر ناهز الـ ٥٦ عاماً.

وقد خلّف لنا ابن مقلة أعظم أثر في تاريخ الخط العربي. فإلى جانب ميزان الخط الذي يعتمد على النقط لضبط مقاييس الحروف، فقد خلف لنا قانون الخط أيضاً. ولا نرى ضيراً من إثباته لعل فيه فائدة لمن يهتم بتاريخ الخط، أو من تهمّه الثقافة الخطية، وإليك به:

قال الوزير ابن مقلة:

١. الألف: شكل مركّب في خطّ منتصب، يجب أن يكون مستقيماً، غير مائل إلى استلقاء ولا إلى انكباب.

٢. الباء: شكل مركّب من خطّين:منتصب ومنسطح، ونسبته للألف بالمساواة، واعتبار صحّتها أن تزيد في أحد سنيها ألفاً فتصير كافاً، وكذلك التاء والثاء.

٣. الجيم: شكل مركّب من خطّين: منكبّ ونصف دائرة، وقطرها مساوٍ للألف، واعتبار صحّتها أن تخط عن شمالها ويمينها خطّين، فلا تنقص عنهما شيئاً يسيراً ولا تخرج، ومثلها الحاء والخاء.

٤. الدال: شكل مركّب من خطّين: منكبّ ومنسطح، ومجموعها مساوٍ للألف، واعتبار صحتها أن تصل طرفيها بخط فتجده مثلثاً متساوي الأضلاع، ومثلها الذال.

٥. الراء: شكل مركّب من خطّ مقوّس هو ربع الدائرة التي قطرها الألف، وفي رأسه سنّة مقدرة في الفكر، واعتبار صحتها أن تصل بمثلها فتصير نصف دائرة، ومثلها الزاي.

٦. السين: شكل مركّب من خمسة خطوط: منتصب، مقوّس، منتصب، مقوس، منتصب (ثمّ مقوّس) ويحتمل أنها ستّة خطوط سقط أحدها من النسّاخ على مرور الزمن وتقادُم النسخ.

٧. الصاد: شكل مركّب من ثلاثة خطوط (وفي رسالته من أربعة خطوط): مستلق ومنتصب، ومقوّسين (كذا في رسالة ابن مقلة في علم الخطّ والقلم)، واعتبار صحّتها أن تجعلها مربّعة فتصير متساوية الزوايا في المقدار، ولا يخفى أنّ الضاد كذلك.

٨. الطاء: اعتبارها كاعتبار (الصاد) ولا يخفى أنّ حكم الظاء كذلك.

٩. العين: شكل مركّب من خطّين: مقوّس ومنسطح أحدهما نصف دائرة، واعتبار صحّتها كالجيم، ومثلها الغين.

١٠. الفاء: شكل مركّب من أربعة خطوط: منكبّ، مستلق، منتصب، منسطح، واعتبار صحّتها أن تصل بالخط الثاني خطّاً فيصير مثلثاً قائم الزاوية.

١١. القاف: شكل مركّب من ثلاثة خطوط: منكبّ ومستلق ومقوس،

واعتبار صحتها كالنون.

١٢ . الكاف: شكل مركب من أربعة خطوط: منكب منسطح ومنتصب ومنسطح، واعتبار صحتها أن ينفصل ياءان.

١٣ . اللام: شكل مركب من خطين منتصب ومنسطح، واعتبار صحتها أن تخرج من أولها إلى آخرها خطاً يماس الطرفين فيصير مثلثاً قائم الزاوية، وتكتب على الأنواع الثلاثة التي تكتب عليها الباء.

١٤ . الميم: شكل مركب من أربعة خطوط: منكب ومستلق ومنسطح ومقوس.

١٥ . النون: شكل مركب من خط مقوس، هو نصف الدائرة، وفيه سن مقدرة في الفكر، واعتبار صحتها أن يوصل فيها مثلها فتكون دائرة.

١٦ . الهاء: شكل مركب من ثلاثة خطوط: منكب، منتصب، مقوس، واعتبار صحتها أن تجعلها مربعة فتتساوى الزاويتان العلويتان كتساوي الزاويتين السفليتين.

١٧ . الواو: شكل مركب من إربعة خطوط: مستلق ومنكب ومقوس.

ولم يذكر ابن مقلة اللام ألف في هندسته؛ على أن ابن عبد السلام الذي جاء بعده ذكرها وشرحها في صبح الأعشى، ص ٣٤، ج ٢؛ فقال: هي شكل مركب من أربعة خطوط: منكب، منسطح، مستقيم، مستلق.

١٨ . الياء: شكل مركب من أربعة خطوط: مستلق، منتصب، منكب، مقوس.

وبهذا ينتهي قانون ابن مقلة، وهو القواعد الأولى لهندسة الخط العربي في التاريخ الخطي.

ابن البواب

اسمه أبو الحسن علاء الدين بن هلال؛ وهو من مشاهير الخطاطين العراقيين في العصر العباسي، وقد دفن بجوار قبر الامام أحمد بن حنبل. ويقال إنه كان واسع المعرفة في الفقه الإسلامي، كما يقال إنه يحفظ القرآن بكامله، وكان قد قام بكتابته أربعاً وستين مرة؛ وإن إحدى هذه النسخ كتبت بالخط الريحاني الذي يعتقد بأنه مخترعه كما تروي بعض المصادر. ويقال إن تلك النسخة محفوظة في جامع «لاله لي» بالأستانة. كما أن هناك ديوان شعر عربي للشاعر الجاهلي سلامة بن جندل بخط ابن البواب، موجود في مكتبة ايا صوفيا. ولم يكن ابن البواب قد اخترع الخط الريحاني فحسب، بل إنه اخترع أيضاً الخط المحقق. والجدير بالذكر أن الخط المحقق قد أخذ بالاندثار بسبب التشابه الكبير بينه وبين الخط الثلث. وقد أسس خطاطنا هذا، مدرسة للخطوط بقيت ناشطة حتى أيام ياقوت المستعصمي.

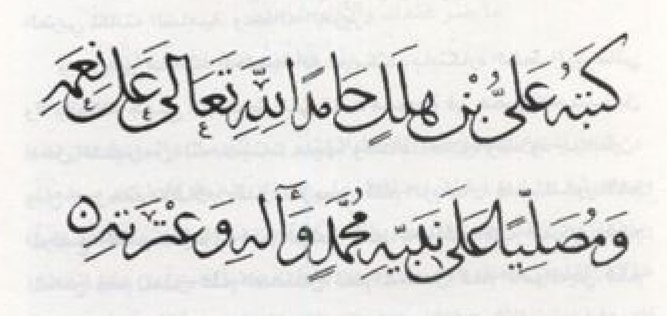
وكان من أهم إنجازات ابن البواب (أو ابن الستري) أنه عمد إلى تهذيب طريقة ابن مقلة. وقد اهتم من أرخ لهذين العملاقين، بتقييم مدى ما تمخضت عنه عبقرية كل منهما، ومحاولة معرفة من هو الأقدر بينهما، على إعطاء الخط مسحة جمالية أكثر. فكما أن لابن مقلة ميزة ابتكار القواعد والأصول ووضع الأسس المتينة لمقاييسه رياضياً، فاعتبر خطاطاً رائداً، بنى صرحاً متين الدعائم، كذلك لابن البواب ميزاته المهمة، خصوصاً وأنه جاء بعد ابن مقلة، في وقت شهد تغيرات اجتماعية وثقافية بارزة، الأمر الذي انعكس على خطه وطريقة كتابته. ومهما حصل من تقدم لدى ابن البواب، فهناك حقيقة مسلم بها ولا يمكن ان نتنكر لها الا وهي: أنه قد سار على نهج ابتكره ابن مقلة الذي مر بأصعب الظروف وأحلك الأيام، خصوصاً وأن يده بترت فتوقف عن العطاء وهو في أوجه، في حين أن ابن البواب أصاب من العيش أرغده، وكان ناعم البال وقد طال عمره. وبإمكاننا القول إن كلاً من العملاقين قد كان في عهده أستاذاً محلقاً.

وفي العام ١٩٦٢م، نشر الدكتور صلاح الدين المنجد في بيروت كتاباً أخذ صوره من استانبول (من متحف توب كابي). ويدعى هذا الكتاب جامع محاسن كتابة الكتاب، وهو يهدف إلى تقديم معلومات مهمة عن الخطاط ابن البواب. غير أن عائقين كبيرين انحرفا عن سبيل الصواب، أبعدا الفكرة عن صوابيتها. العائق الأول أن الكتاب جاء بخط أحد تلامذة ابن البواب، المدعو محمد بن حسن الطيبي. أما العائق الثاني، فتمثل بأن حفر كليشهات الكتاب قد تم بواسطة «الكليشوغراف»، فجاء الحفر رديئاً الى أقصى درجات الرداءة. فأصبحت دراسة ابن البواب من خلال الطيبي أولاً، والحفر الرديء الذي أساء إلى الطباعة ثانياً، دراسة غير سليمة، ولا تفضي إلى نتيجة حاسمة.

فإذا كان خط ابن البواب أو (ابن هلال) أكثر بهجة من خط ابن مقلة، فالأمر طبيعي ومنطقي بحكم الظروف التي عاشها كل من الخطاطين. ولا ننسى أن ابن مقلة الى جانب قانونه وهندسته للخط، قد أضاف بعض العبارات الأدبية التي يحدد بها اتجاهات القلم في كل حرف، فهو الذي استخدم التعابير التالية للتدليل على هذه الاتجاهات:

الاتجاه المنكب هكذا (\) المستلقي (/) المنسطح (-) المنتصب أو المستقيم الصاعد (|).

ولد علي بن هلال (ابن البواب) في النصف الثاني للقرن الرابع الهجري، وكان أبوه يعمل بواباً لدى آل بويه. غير أن هذه التسمية كانت مصدر متاعب له، لأن الناس كانوا يعيرونه بعمل أبيه. ومع ذلك، فإنه



١٢) توقيع ابن البواب على مخطوطاته، مع عبارة الصلاة على الرسول وآله. كان معظم الخطاطين القدامى قد اعتمدوا هذه اللازمة.



١٢) بسملة بالخط الريحاني الذي ابتكره ابن البواب. وقد تمت إحاطة الكتابة بالذهب. وقد يكون التذهيب عملاً متأخراً عن تاريخ الكتابة، لأن الذهب لم يكن معروفاً لزخرفة الكتب في عهد ابن البواب.

واصل تحصيله العلمي في حفظ القرآن الكريم، وتحسين خطه، ونظمه للشعر.

وقد ذكر ابن خلكان: «لم يوجد في المتقدمين ولا المتأخرين من كتب مثله ولا قاربه». أما إذا ذكر ابن مقلة فإنه يقول: «إن ابن البواب هذب طريقة ابن مقلة وكساها حلاوة وبهجة»... حقيقي أن ابن البواب قد أسبغ الكثير من الجمال على طريقة ابن مقلة، دون أن يغير، بشكل جذري، ما أبدعته عبقرية ابن مقلة، من ناحية القواعد أو الأساس أو من ناحية الأشكال الهندسية أو الرياضية، بل اقتصر التحسين على بعض النواحي الجمالية، طبقاً لما وضعه ابن مقلة.

لقد بدأ ابن البواب حياته دهاناً، وكان رساماً ومزوقاً. وقد أورد الأديب التركي، الطبيب والمؤرخ لفني الخط والزخرفة الدكتور سهيل أنور، وهو حفيد الخطاط محمد شوقي الذائع الصيت، عن ابن البواب ما يلي:

«كان خطاطنا في بداية أمره دهاناً للسقوف (صباغاً للبيوت) ومزوقاً للدور بالصور والنقوش. ثم أخذ يذهب الختم (لعله يقصد خاتمات المصاحف)؛ ويصور الكتب حتى تطورت ملكاته وزاد ولعه وشغفه بالفن والخط. فاعتنى بالكتابة وصار خطاطاً على يد أستاذه أبي عبد الله محمد بن أسعد الكاتب البزاز البغدادي».

وابن البواب كان يجيد كتابة عدد كبير من الأقلام بشكل جيد. وقد اعتبر، على ألسنة المحدثين والمتقدمين، أنه أحد أبرز أعلام الخط العربي لمكانته السامية، وعطائه الغزير.

ومما عزز مكانته الخطية أنه لم يكتف بابتكاره الخط الريحاني ولا بإتقانه جميع الخطوط التي كانت معروفة في عصره فحسب، بل أدخل الكثير من التحسينات عليها وكساها حلاوة وطلاوة جذابتين؛ ومن أبرز هذه الأقلام: «قلم النرجس، قلم الريحان، قلم المنثور، قلم المرصع، القلم اللؤلؤي، قلم الوشي، قلم الحواشي، قلم المقترن، قلم المدمج، قلم المعلق، قلم القصص، قلم المسلسل، قلم الحوائجي، قلم الذهب، قلم الثلث، قلم خفيف الثلث، والقلم الدقيق».

إن جميع أسماء الأقلام التي وردت، باستثناء قلم الثلث، قد اندثرت، ولم يعد لها وجود في عصرنا، وهي الآن حبيسة في بطون الكتب القديمة، وخاصة المخطوطات.

أما خطاطنا ابن البواب، فيجدر بنا، تقديراً لما أسداه لفن الخط من خدمات لا يمكن أن ينكرها عليه أحد، أن ندون ما له من أفضال. لقد عمد خطاطنا ابن البواب إلى تهذيب طريقة ابن مقلة. كذلك اخترع الخط المحقق وأجاده وثبته كخط مرموق، عاش قروناً بعده. كما استخدم غالبية الأقلام التي أسسها ابن مقلة وطورها، وبقيت طريقته هذه مدرسة يقتفي آثارها عدد كبير من الخطاطين الذين أعجبوا بأسلوبه، وأدائه الكتابي، حتى جاء عصر ياقوت المستعصمي، الذي استطاع أن ينمي ويطور خطوط جميع الخطاطين الذين سبقوه بشكل مذهل؛ وأن يجعل أسلوبه وكتاباته من أهم المراجع التي اعتمدها عمالقة الخط الذين جاءوا بعده، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن ياقوتاً قد سبق عصره بمئات السنين.

غير أن كثيراً من مؤرخي الخط العربي والمهتمين بشأنه قد أساءوا فهم الدور الذي قام به الوزير ابن مقلة، فاعتبروه هو الذي ابتكر وابتدع الخط الكوفي، الذي كان أكثر الخطوط شيوعاً في عصره، ولكن الثابت أن بعض الكتب ومنها المصاحف طبعاً، خصوصاً التي سبقت عصر ابن مقلة، كانت قد كتبت بكل من الخطين الكوفي، والنسخي القديم الذي عرف باسم الخط اللين. كما أن كثيراً من أوراق البردي، موجودة في متاحف القاهرة وغيرها، تنبئ بأن الخط النسخي قد عرف قبل عهد ابن مقلة.

غير أن الدور الذي أداه كان بلا شك دوراً رائداً، عندما وضع لهذين الخطين قواعد وطورهما وأرساهما على أسس لما تزل شائعة حتى يومنا هذا، مما سهل على الخطاطين الذين جاءوا بعده، أن يفيدوا مما خلف لهم من تراث غني.

ومما قاله ابن الأثير عن علي بن هلال (ابن البواب) هو الآتي: «في استجلاء حياة هذا النابغة البغدادي العظيم، إذ كان في إصلاح الخط العربي، وتطويره وتجميله، قد بلغ حد الإعجاز، ومن سمو الذوق في مجال الفنون الرفيعة، وأدى للثقافة العربية، والحضارة الاسلامية ما أدى من جليل الخدمات».

وقال أيضاً بصدده: «كان ابن البواب يلبس العمامة ويطيل لحيته بشكل غريب دون اعتناء، حتى صار موضع سخرية الآخرين.. ان دماثة خلقه وتحمله، وعدم مبالاته للحيته الشعثة، وزيه غير المنتظم، هي

التي سمحت بهذا الاستخفاف وهذه السخرية بأن تظهر وتستمر.

وكان ابن البواب، فضلاً عن ذلك، شاعراً مجيداً. وقد نظم قصيدة شرح فيها أسرار الخط والحبر، دون أن يتعرض لطريقة بَرْيِ القلم، علماً بأن بَرْيَ القلم يكون ما نسبته ٧٥ بالمئة من أسرار مهنة الكتابة.

ولهذا كان أحد الشعراء قد ألمح الى هذه الناحية ببيتين من الشعر قالهما:

رُبْعُ الكتابة في سَواد مدادها
والرُّبْعُ حُسْنُ صناعةِ الكتّابِ
والرُّبْعُ في قلمٍ سَوِيٍّ بَرْيُهُ
وعلى الكواغدِ رابعُ الأسبابِ

اما ابن البواب، فقد نظم رائيته موضحاً فيها، الكثير مما يحتاج إليه الكاتب؛ وها نحن نثبتها تتميماً للفائدة:

يا من يريدُ إجادةَ التحريرِ
ويرومُ حُسْنَ الخطِّ والتصويرِ
إن كان عَزْمُكَ في الكتابةِ صادقاً
فارْغَبْ إلى مولاكَ في التيسيرِ
أعْدِدْ منَ الأقلامِ كلَّ مُثَقَّفٍ
صُلْبٍ يَصُوغُ صناعةَ التحبيرِ
وإذا عمدتَ لِبَرْيِهِ فتَوَخَّهُ
عند القياسِ بأوسطِ التقديرِ
أنْظُرْ إلى طَرَفَيْهِ فاجْعَلْ بَرْيَهُ
من جانبِ التدقيقِ والتحضيرِ
واجْعَلْ لِجِلْفَتِهِ قواماً عادلاً
يَخْلُو منَ التطويلِ والتقصيرِ
والشقُّ وسْطَه ليبقى بَرْيُهُ
من جانبيه مُشاكلَ التقديرِ
حتّى إذا أتقنتَ ذلك كلَّهُ
إتقانَ طَبٍّ بالموادِ خبيرِ
فاصْرِفْ لِرأي القطِّ عَزْمَكَ كُلَّهُ
فالقَطُّ فيه جملةُ التدبيرِ
لا تَطْمَعَنْ في أن أبوحَ بِسِرِّهِ
إنّي أضِنُّ بِسِرِّهِ المستورِ
لكنَّ جملةَ ما أقولُ بأنَّهُ
ما بينَ تحريفٍ إلى تدويرِ
وألِقْ دواتَكَ بالدُّخانِ مدبِّراً
بالخلِّ أو بالحصرمِ المعصورِ
وأضِفْ إليه مغرةً قد صُوِّلَتْ
مع أصفرِ الزرنيخِ والكافورِ
حتّى إذا ما خُمِّرَتْ فاعْمَدْ إلى الـ
وَرَقِ النقيِّ الناعمِ المخبورِ
فاكْبِسْهُ بعد القطعِ بالمِعْصارِ كَيْ
ينأى عن التَّشْعيثِ والتغييرِ
ثمَّ اجْعَلِ التَّمثيلَ دأْبَكَ صابراً
ما أدركَ المأمولَ مثلُ صبورِ
إبْدأْ بِهِ في اللّوحِ مُنْتَصِباً له
عَزْماً تجرِّده عنِ التشميرِ
لا تَخْجَلَنَّ من الرديءِ تخطُّه
في أوّلِ التَّمثيلِ والتسطيرِ
فالأمرُ يَصْعُبُ ثمَّ يَرْجِعُ هيِّناً
ولَرُبَّ سهلٍ جاءَ بَعْدَ عسيرِ
حتّى إذا أدْرَكْتَ ما أمّلْتَهُ
أضْحَيْتَ رَبَّ مَسَرَّةٍ وحُبورِ
فاشْكُرْ إلهَكَ واتَّبِعْ رِضْوانَهُ
إنَّ الإلهَ يحِبُّ كُلَّ شكُورِ
وارْغَبْ لِكَفِّكَ أن تَخُطَّ بَنانُها
خيراً تُخَلِّفُهُ بدارِ غُرُورِ
فجميعُ فِعْلِ المرءِ يَلْقاه غداً
عِنْدَ الْتِقاءِ كتابه المنشورِ

ولما توفي ابن البوّاب رثاه أحد الشعراء ببيتين بليغين، وقد أجاد التورية تماماً. فقد استخدم سواد المداد، للاستعارة، رابطاً بما تفعله الأم الثكلى عندما تصبغ وجهها بالسواد، تعبيراً عن الحزن، وبشق الثوب للغاية عينها، فقال:

اِسْتَشْعَرَ الكتّابُ فقدَكَ سابقاً
فَجَرَتْ بِصحَّةِ ذلك الأيّامُ
فلذاكَ سُوِّدَتِ الدُّوِيُّ وجوهَها
أسَفاً عليكَ وشُقَّتِ الأقلامُ

وقال الشريف الرضي يرثيه:

رُدِيتَ يا ابنَ هلالٍ والرَّدى عَرَضٌ
لم تُحْمَ منهُ على سُخْطٍ له البَشَرُ
ما ضَرَّ فَقْدُكَ والأيامُ شاهدةٌ
بأنَّ فَضْلَكَ فيها الأنجُمُ الزُّهُرُ

فابن البواب أسبغ على الخط الكثير من الجمال والروعة، من ذاته ومما ورثه عن ابن مقلة، وحافظ على ميزان الخط كما كان محدداً، رياضةً، وميزاناً. حتى قلّد طريقته الكثيرون من المولعين بالخط. ومن هؤلاء المقلّدين، بعض النسوة، ومنهن فاطمة بنت الحسن بن علي العطّار المعروفة ببنت الأقرع، (التي توفيت سنة ٤٨٠هـ). وهي التي كلفت كتابة نسخة اتفاقية الهدنة بين العباسيين والبيزنطيين؛ وكانت قد تلمذت لمحمد بن عبد المالك، الذي كان من تلامذة ابن البوّاب.

ياقوت المستعصمي

ياقوت المستعصمي هو أبو الدر جمال الدين ياقوت بن عبد الله المشهور بالمستعصمي نسبة إلى الخليفة العباسي المستعصم بالله؛ وهو ذو فضل كبير على الخط العربي وتطوره، الذي رفعه وجعله في مصاف أرقى الفنون الإسلامية الأصيلة. وقد نشأ ياقوت مذ كان يافعاً في قصر المستعصم بالله الذي كان آخر خلفاء بني العباس؛ فعاش حياته مرفهاً منعماً. وقد برع، إلى جانب الخط، بالأدب وإتقان اللغة العربية وغيرهما من العلوم التي كانت سائدة في عصره، يساعده على ذلك، أنه كان خازناً لمكتبة المدرسة المستنصرية في بغداد.

وهناك خلاف حول نسب الخطاط العباسي ياقوت المستعصمي. فالأتراك يعتبرونه تركيّ الأصل، ومن مقاطعة آماسيا تحديداً. وآخرون يعتبرونه رومي المحتد، أو انه من الأحباش. ولعلّ مردّ ذلك الى أنه كان من مماليك الخليفة المستعصم بالله.

ولما كان «هولاكو» الغازي المغولي قد غزا بغداد عام ٦٤٠هـ (١٢٥٨م)، وأحرق مكتباتها، وأباد كنوزها الفكرية والحضارية والثقافية، ثم أعمل فيها السيف قتلاً وتخريباً، فإنّ بعض الروايات تقول إنّ ياقوتاً لجأ الى بعض المآذن حيث اختبأ فيها لئلاّ يكون أحد الضحايا. ولم يكفّ عن الكتابة، على الرغم من الوضع المأساوي الذي كان يلفّ بغداد آنذاك. وقد تطورت في عهده كتابة الأقلام الستة.



١٤) صفحة من مخطوط بخط ياقوت المستعصمي.

فما كان منه إلا ان كشف عن ساعد الجد وعمل على تهذيب أعمال الذين سبقوه، وتشذيبها، وإكسائها جمالاً رائعاً، خاصة بعدما عمل على تحريف قطّة القلم، وكان أول خطاط في التاريخ يعمل على تحريف قطة القلم بشكل لافت، إذ مكّنته من كتابة الحروف بمنتهى الدقة والروعة والجمال.

لقد اشتهر باسم ياقوت بن عبد الله ثمانية خطاطين بتواريخ متقاربة، مما سهّل الخلط بينهم. أمّا صاحبنا، فقد قرض الشعر وألّف الكتب. غير أنّ ميزته التي تفوّق بها عليهم هي تقدّمه اللافت في ميدان الخط، وبها ترك للأجيال التي أعقبته الكثير من الخطوط التي تدل على علوّ كعبه. وقد انتشرت آثاره في أهم متاحف العالم ودور العلم.

ومن بين الخطاطين الشهيرين، ورد اسم المحدّثة زينب بنت أحمد ابن أبي الفرج الأبْري البغدادي، وهي من النسوة اللواتي برعْنَ في فنّ الخط، وكانت تعرف بلقبها: الشيخة شهدة، وكانت قد تلمذت لأبيها فنّ الخط؛ ثمّ أكملت دراستها لدى محمد بن عبد الله. وقد زعمت بعض المصادر أنها هي التي علّمت ياقوتاً فنّ الخطّ؛ وهذا الاستنتاج غير صحيح. ذلك أنّ الشيخة شهدة (الابري) قد توفيت عام ٥٧٤ هـ. أمّا ياقوت المستعصمي، فقد توفي في العام ٦٩٨هـ. وهذا الفارق الزمني بينهما (١٢٤ عاماً) يحسم الموضوع، ويثبت أنّ ياقوتاً ليس تلميذاً لشهدة.

ورد في كتاب «فن الخط» الصادر في استانبول ما فحواه: أنّ الموسيقي المشهور صفي الدين عبد المؤمن الأورموي، المتوفّى عام ٦٩٣ هـ كان نديماً للخليفة المستعصم بالله، ثم رئيساً لخزانة كتبه؛ وقد تعلّم ياقوت المستعصمي الخط على يده.

وكان ياقوت المستعصمي يكتب على طريقة ابن البوّاب. غير أنّ المدقق في نتاج كلٍّ من الخطّاطيْن، فإنه يشعر فوراً بتفوق خطّ ياقوت. إذ إنه يتّسم بالروعة والانسياب والنضج. ولحسن الحظ، انني امتلك مخطوطاً لياقوت، اعتمد فيه نوعين من أنواع الخط العربي، هما خط النسخ الدقيق، والخط الآخر هو خط الثلث العريض.

كما يتضمن المخطوط المذكور أقدم أبجدية كاملة للخط العربي.

لقد اختمر فكر ياقوت المستعصمي قبل دراسته على (الأورموي)، بفضل اطّلاعه الدقيق والمستمر على كتابات ابن مقلة ومن ثم ابن البوّاب. ولم يزل يدرج في سلّم الرقي والتطوّر، ومن حوله مجموعة من الطلاب الذين أخلص لهم في تعليمه، ودفعهم إلى الاستيعاب الكلّي لهذا الفن الجميل، حتى أطلق عليهم اسم «المدرسة الياقوتية». ولم



١٥) أول عمل تشكيلي إسلامي، من أعمال الخطّاط ياقوت المستعصمي؛ وهو مكوّن من ثلاث عبارات:
١ ـ يا مسبّب الأسباب. ٢ ـ يا مفتح الأبواب. ٣ ـ يا معتق الرقاب. (الأصل لدى المؤلف)

يتردد ياقوت في السماح لبعضهم بأن يوقّعوا اسمه على ما ينقلونه عنه، أو يقلّدونه وكان أبرز أسماء طلاّبه الذين سمح لهم بذلك: أرغون ابن عبد الله الكاملي المتوفى عام ٧٤٤هـ؛ الشيخ أحمد السهروردي؛ مباركشاه السيوفي؛ مباركشاه بن قطب؛ عبد الله بن محمود الصيرفي؛ نصر الله الطبيب. كما كان في عصر ياقوت، خطّاط آخر، ربما حاكى ياقوتاً بتقدّمه في الخطّ، ويدعى ولي الدين العجمي، إلاّ انه لم يكن ليحصل على الشهرة نفسها لسوء حظه.

قام ياقوت المستعصمي بكتابة سبعة مصاحف. وهناك من يقول بأنه كتب أربعة عشر مصحفاً. وقد تمكّنتُ من رؤية اثنين منهما، أحدهما في مدينة القاهرة محفوظ في قصر الامير محمد علي (المنيل). أمّا الثاني، ففي استانبول في مكتبة كوبرلي؛ وهناك نسخة ثالثة منسوبة إلى ياقوت في مكتبة السليمانية. لكن الخبراء، بعد مقارنة ودراسة دقيقة، خلصوا إلى اعتبار نسخة السليمانية غير صحيحة، وقد أزيلت من مكانها مع ما كانت تتمتع به من زخارف بالذهب، أقدم على وضعها مهرة المزخرفين؛ كما أن الصفحة الأخيرة التي تحمل اسم الكاتب لم تكن قد كُتبت بخط يد ياقوت، بل بخط معاصر وبأعلى مستوى كتابي لم يبلغه ياقوت. كما أنّ الاسم كتب بالذهب الخالص، وبدا حديث العهد لم تفعل به الأيام فعلها، ولم يظهر عليه أيّ تآكل يدلّ على قدَمه، بل إن اللّمعان الذي يبدو على الاسم قويّ جداً، ممّا يزيد الشكّ فيه بأنه مزوّر.



١٦) أقدم أبجدية عربية عثر عليها حتّى اليوم. وهي للخطّاط العبّاسي ياقوت المستعصمي، خطّاط آخر خليفة عباسي (المستعصم بالله). ويلاحظ أنّها من أرقى الخطوط، إذا أخذنا بالاعتبار المرحلة الزمنية التي كُتبت بها؛ ممّا يؤكد أنّ الخطاط سبق عصره.

١٧) الصفحة الأخيرة من مصحف موجود في مكتبة السليمانية. وقد تمّت زخرفته بشكل رائع. غير أنّ المدّقق، في هذه الصفحة، يجد أن الكتابة حديثة، وتتمتع بجماليات لم يصل الى مستواها ياقوت المستعصمي، الذي نسبت إليه كتابة القرآن المذكور. كما يلاحظ أيضاً أنّ الكتابة بالذهب لا تزال برّاقة جداً، ممّا يدلّ على حداثة كتابتها؛ وبالتالي، فإنّ مجمل الخطّ الوارد في المصحف يختلف جذريّاً عن أسلوب ياقوت المستعصمي. كما تختلف هذه الصفحة عن أسلوب خطّ القرآن بمجمله، وتختلف عن الأسلوب الصحيح الذي يتسم به خط المستعصمي.

تطور الخط بعد الدولة العباسيّة

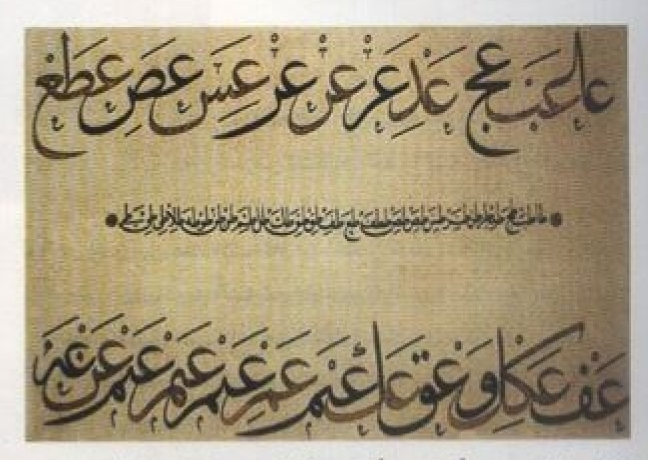
وقد بقي الخط العربي يتطوّر على أيدي عباقرة هذا الفن الزاخر بآيات الجمال البيّنات. وكان آخر هؤلاء العمالقة الكبار ياقوت المستعصمي.

وبوفاته، انتقلت امارة الخط إلى من تبقّى من خطّاطين في بغداد، وعلى رأسهم تلميذه ولي الدين العجمي وتلميذه أسد الله الكرماني الذي درّس الخطاط التركي الشهير أحمد القره حصاري.

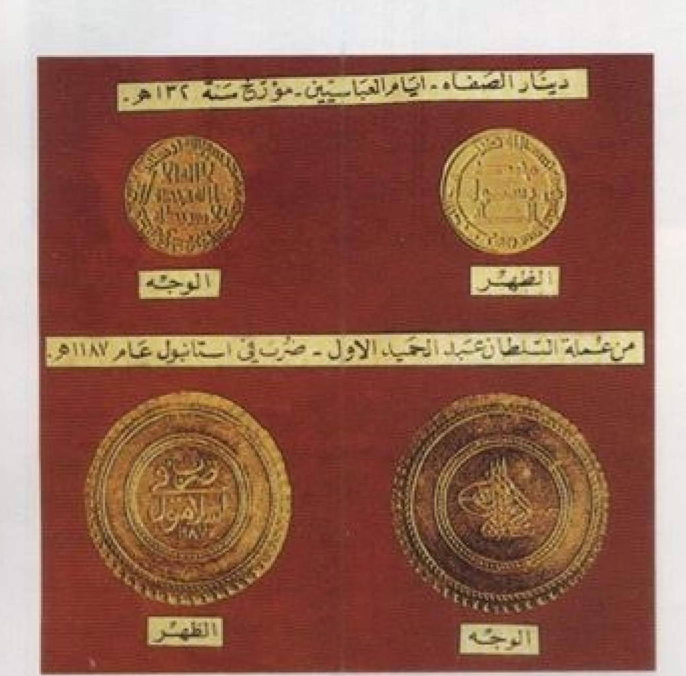
أحمد القره حصاري

خطّاط تركي ذاع صيته وانتشر ليملأ الأصقاع. وإذا نسينا، فإننا لن ننسى ما تركه من بصمات رائعة على تاريخ الخط العربي. فهو الذي قام بكتابة وزخرفة المسجد الأزرق الذي يُعرف أيضاً باسم جامع السلطان أحمد. وقد استغرقت كتابة للمسجد المذكور وزخرفته مدة عشرين سنة. وكان القره حصاري من أشد المعجبين بالخطاط البغدادي ياقوت المستعصمي. كما كان من أشد السّاعين إلى إعادة طريقة المستعصمي وتعميمها، وإطلاق أسلوبه كفنّ عالمي. بيد أن خطّاطاً سبق القره حصاري في كتابة الخطوط على طريقة المستعصمي هو الخطّاط حمد الله المعروف بابن الشيخ. توفي أحمد القره حصاري في العام ١٥٥٦.

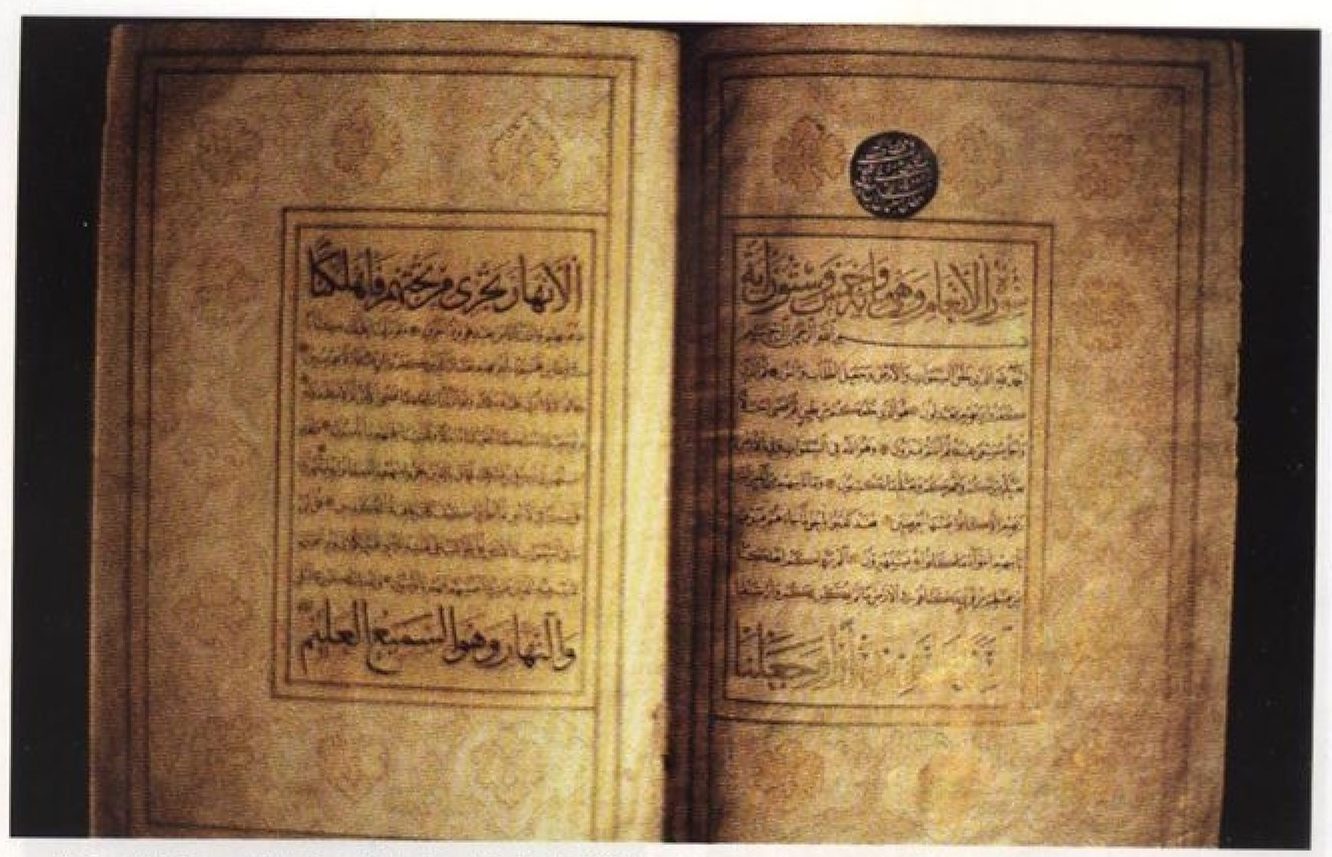
١٨) من كتابات الخطّاط القره حصاري بخطّي الثلث والنسخ.



١٩) حرف العين «ع»، واتّصاله ببقيّة الحروف. كتبه الخطاط التركي أحمد القره حصاري، الذي قام بكتابة جامع السلطان أحمد وزخرفته. والكتابة بحرف الثلث.



٢٠) صورة تضم دينارين أعلاهما يدعى دينار الصفاء؛ وقد ضُرب في أيام العباسيّين، ويحمل تاريخ سنة ١٣٢ للهجرة أمّا الأسفل، فهو من عملة السلطان عبد الحميد الأوّل؛ وقد ضُرب في استانبول (اسلامبول)، ويحمل تاريخ سنة ١١٨٧ للهجرة.



٢١) صفحتان من القرآن الكريم الذي كتبه الخطاط أحمد القره حصاري وهو من مشاهير الخطّاطين الأتراك؛ وكان من أكبر المؤمنين بياقوت المستعصمي؛ كما كان يرغب في تطوير أساليب المستعصمي، ويعمّمها عالميّاً.

الشيخ حمد الله

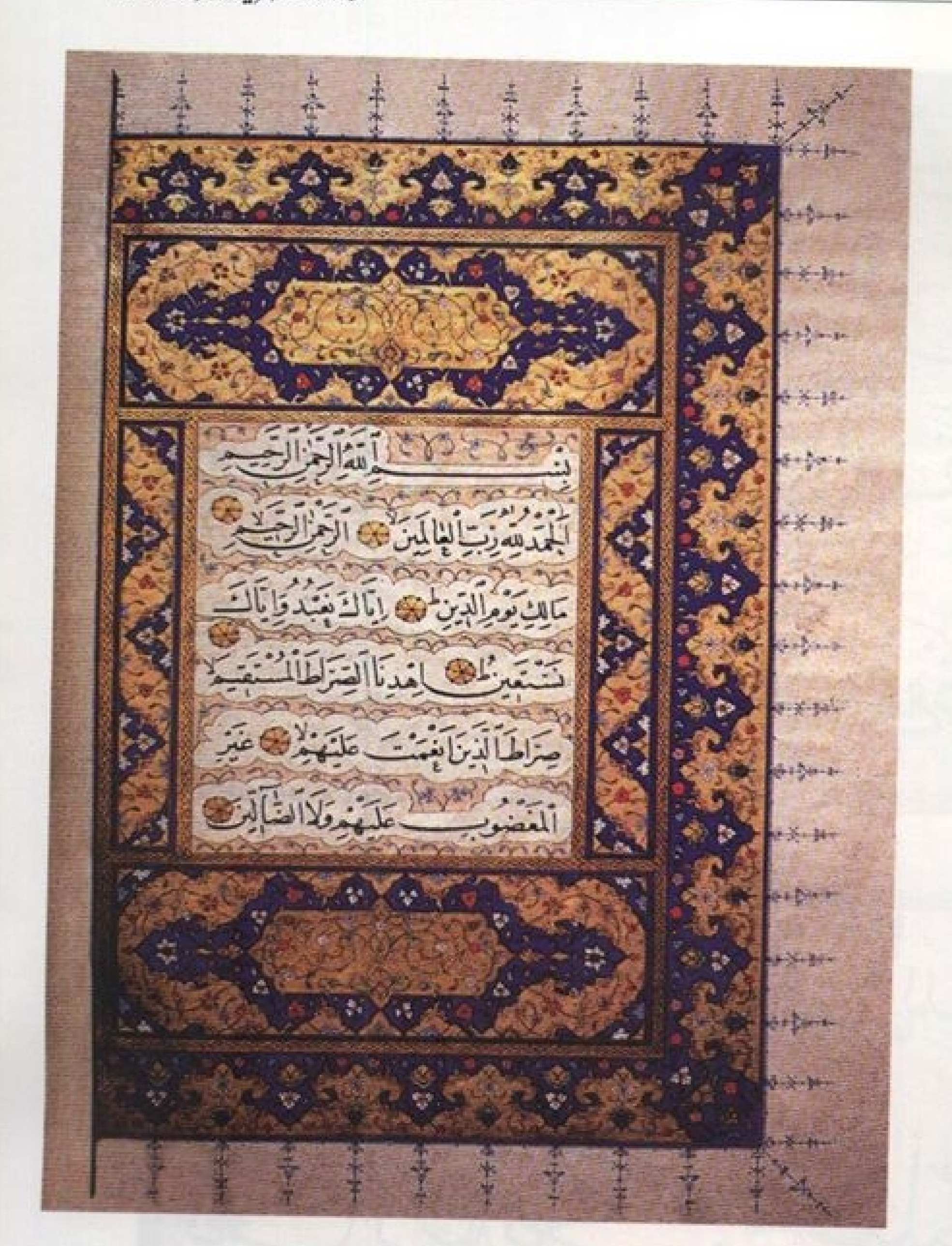
خطاط تركي والده الشيخ مصطفى الدده، وهو أول خطاط أرسى خط النسخ على قواعد، وأسس جديدة، وطوّره عمّا كان عليه أيّام ابن مقلة وابن البوّاب حتى المستعصمي.

كما أنّه كان مقرّباً من السلطان بايزيد الذي كان يُكنُّ له تقديراً عظيماً. وأطرف ما وقع بينهما، عندما سأل السلطان خطّاطه: ماذا جنيت من احترافك الخط يا فضيلة الشيخ؟ فأجابه حمد الله على الفور: إنّ أهمّ ما جنيته هو أن أحد سلاطين بني عثمان وقف بين يديّ يحمل لي الدواة لأعلّمه أصول الخط. وكان يقصد، بالسلطان الذي وقف بين يديه، السلطان بايزيد نفسه.

كان حمد الله، كما أسلفنا، يتمتّع بحظوة ظاهرة لدى السلطان بايزيد. ففي أحد الأيام كان السلطان مجتمعاً بمفتي السلطنة ومعهما مجموعة من رجال الدولة، ومن علماء الدين. وكان المفتي يجلس إلى يمين السلطان الذي أنبأه حاجبه بأن الخطاط حمد الله جاء لزيارته. فأمر بحضوره، فدخل وسلّم على السلطان الذي أجلسه إلى يمينه بينه وبين المفتي، فكان للمفتي اعتراض على هذه المعاملة. خاصة وأنه مفتي ديار الإمبراطورية العثمانية. فردّ عليه بايزيد: يا سماحة المفتي إنّ الكلام الذي تقوله معرّض للنسيان، أمّا ما كتبه حمد الله، وكان بين يدي السلطان أحد المصاحف التي كتبها ابن الشيخ، فلن تمحوه الأيام. وكان من عادة السلطان أن يجلس حمد الله الى يمينه مفضلاً اياه على العلماء ورجالات الدولة الذين عاصروه.

كان الشيخ حمد الله من سكان استانبول الآسيوية. وفيما كان يقوم برحلة بحرية آتياً الى استانبول الأوروبية، وهو يعبر البحر بين ركاب المركب الناقل، جاءه النُّوتيّ ليأخذ منه أجرة النقل. فمد الشيخ يده إلى إحدى جيوبه لينقده الأجر فوجد جيبه خالية، فأخذ يبحث في بقيّة جيوبه التي كانت خالية تماماً بسبب تغيير ملابسه. فطلب من النّوتي كسباً للوقت التوجّه الى بقية الركاب. وعاد حمد الله يبحث بتُؤَدة عمّا ينقذ موقفه من هذه الورطة الحرجة. فلمّا يئس من العثور على أيّ مبلغ مهما صغر، عمد الى تنفيذ فكرة واتته في تلك اللحظات التي يعيشها على ظهر المركب.

عمد إلى سحب دواته التي كان يضعها في حزامه. وأخذ قلماً وورقة وكتب فيها حرف (و) بقلم الثلث، بشكل يشبه (ق). وأخذ ينتظر



٢٢) الصفحة الأولى من القرآن الكريم الذي كتبه الشيخ الأول للخطّاطين الأتراك المعروف باسم الشيخ حمد الله: وهو محفوظ في متحف توب كابي سراي في استانبول.

عودة النوتي ليدفعه إليه. ولمّا سلمه الحرف، أخذ النوتي ينظر الى الشيخ وهو حائر: فماذا يمكنه أن يفعل بهذا الحرف؟ وماذا يمكنه أن يقول لشيخ هرم رأى نفسه خاوي الوفاض، فلجأ لإنقاذ نفسه من الحرج. ويبدو أنّ النوتي شعر بحرج الشيخ، فلم يرد أن يبالغ في إحراجه، بل سأله: ماذا بإمكاني أن أفعل به؟ فرد عليه حمد الله: خذه يا بني، واذهب إلى استانبول، ولدى وصولك إلى سوق الخطّاطين، حاول أن تبيعه هناك.

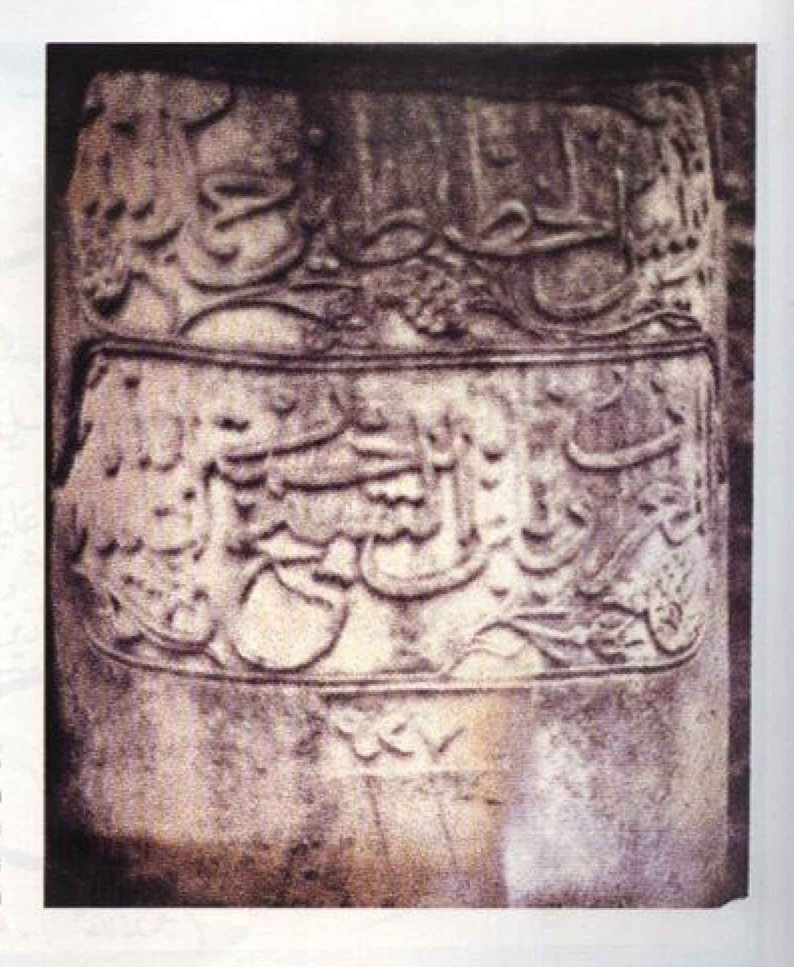
وعلى عدم اقتناع، تظاهر النوتي بما يرضي الرجل الطاعن في السن. ولمّا وصل الى سوق الخطاطين عرض عليهم الحرف الذي أخذه من ابن الشيخ. فقام أحدهم عن مقعده، وتفحّص الحرف بإمعان، ثم ارتسمت علامات الدهشة على محيّاه، وعرض شراء الحرف بنصف ليرة ذهباً: فتدخل خطّاط آخر عارضاً ليرة ذهباً. ثم تدخّل ثالث فرابع حتى وصل الثمن الى ٣ ليرات ذهباً، وكان هذا اليوم بالنسبة للبحّار أسعد أيّام حياته، وذلك بسبب الدخل العظيم الذي لم يعرف له نظيراً من قبل.

وتشاء الصدف أن يقوم الشيخ حمد الله برحلة ثانية إلى استانبول الأوروبية، وأن يكون النوتي هو نفسه. فلما رأى الشيخ تقدّم منه وابتسم له ابتسامة عريضة، وانحنى أمامه بإكبار له. ثم قال: يا مولانا: هلاّ تكرّمت وأعطيتني ورقة كالتي أعطيتني إياها في رحلتك السابقة، وتكتب لي حرفاً كما فعلت سابقاً؟ وأنا مستعد ألاّ أتقاضى منك أجراً: فتبسّم الشيخ وقال: يا بني.. في المرة السابقة، لم أكن أحمل دراهم، لأنّني نسيتها في البيت. أمّا اليوم، فأنا أحملها: فخذ حقّك وأنا أشكرك.

كتبه من لا قدر له ولا قدر ولا نخل
بواديه ولا سدره اضعف
الكتاب وارذلهم واحوج الفقراء
وادنيهم حمدالله بن مصطفى دده



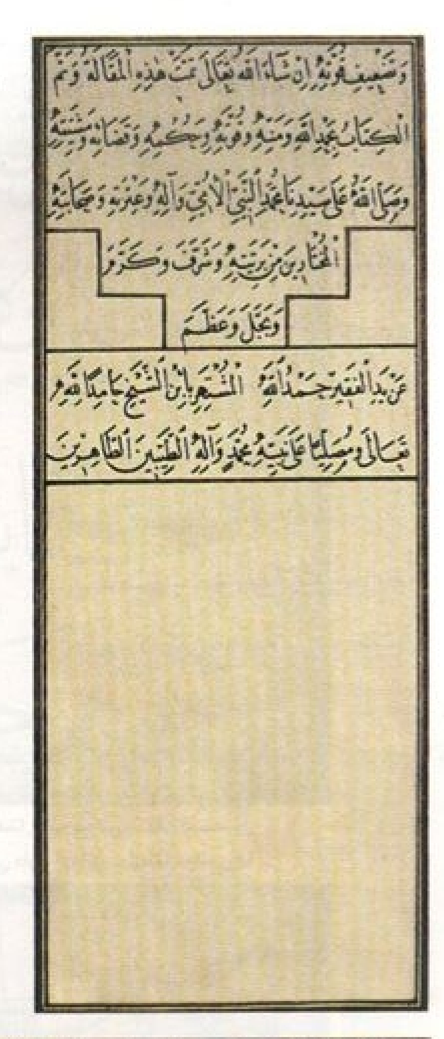
٣٣ ـ ٣٤) لوحتان من مخطوط واحد كتبهما حمدالله المعروف بابن الشيخ. وتغلب الطرافة على النص، بمقدار ما تغلب الروعة على الخط، خصوصاً وانه كتب قبل ٥٠٠ عام.



٢٥) صورة شاهد ضريح أول رئيس للخطّاطين الشيخ حمدالله بن مصطفى دده، والمشتهر بابن الشيخ. ويقع هذا الضريح في مدافن استانبول القديمة (اسكي دار)، أي البيت العتيق، والمعروفة اليوم باسم استانبول الآسيوية.



٢٦) لوحة جميلة جداً كتبها الخطّاط مصطفى دده، ابن حمدالله المعروف بابن الشيخ ومصطفى دده حفيد مصطفى دده. وهو أيضاً تلميذ والده حمدالله. كما أنّ أسرة هذا الخطّاط وأصهرته كانوا خطّاطين. وقد أثّر حمدالله في من يحيطون به. فأشاع فيهم حبّ هذا الفن؛ فلم يكتفوا بحبّ الخط تذوّقاً فقط، بل مارسوه عن شغف.



٢٧) صفحة من صفحات كتاب قام بكتابته حمدالله. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أنّ حمدالله، في كتابة هذه الصفحة، كأنما تفوّق على نفسه في أدائه الكتابي.



٢٨) لوحة رائعة جداً تدلّ على طول باع الشيخ حمدالله.



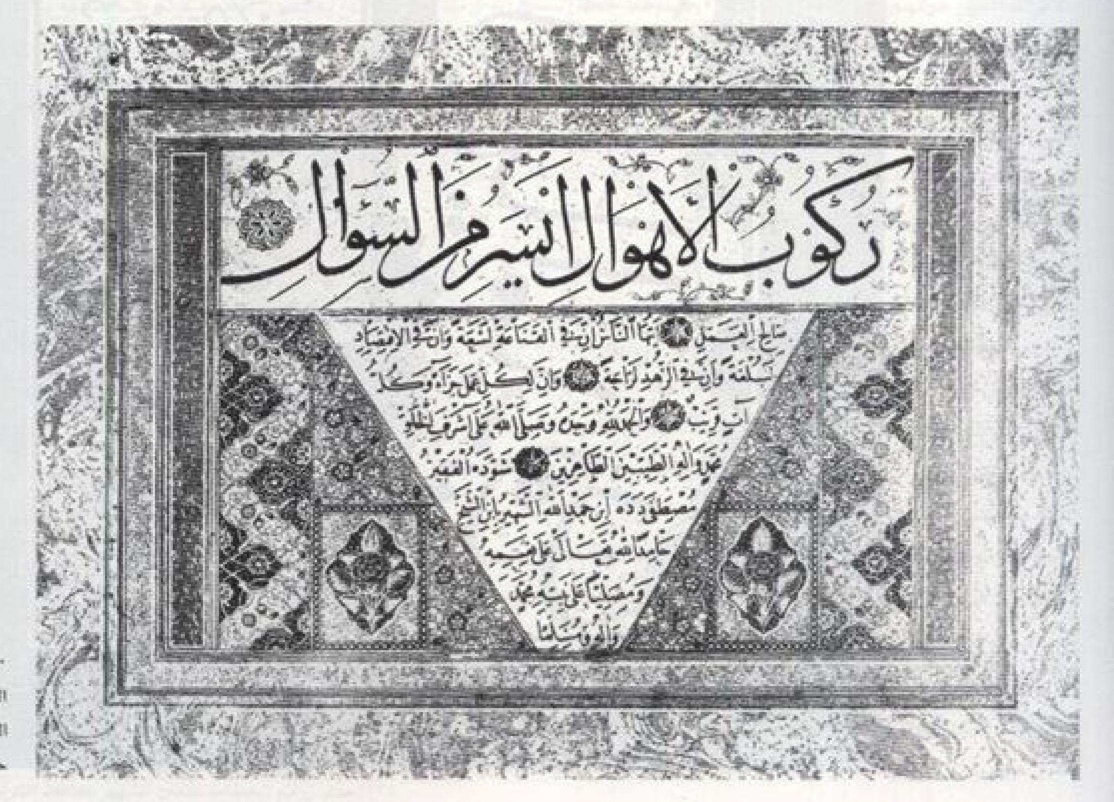
هنيئاً لأرباب النعيم نعيمهم

لو اقسم على الله لأبره ألا أخبركم بأهل النار كل عتل جواظ مستكبر ● قال النبي صلى الله عليه وسلم ● أذيبوا طعامكم بذكر الله ● وقال ليس الدين بالتمني ● وقال

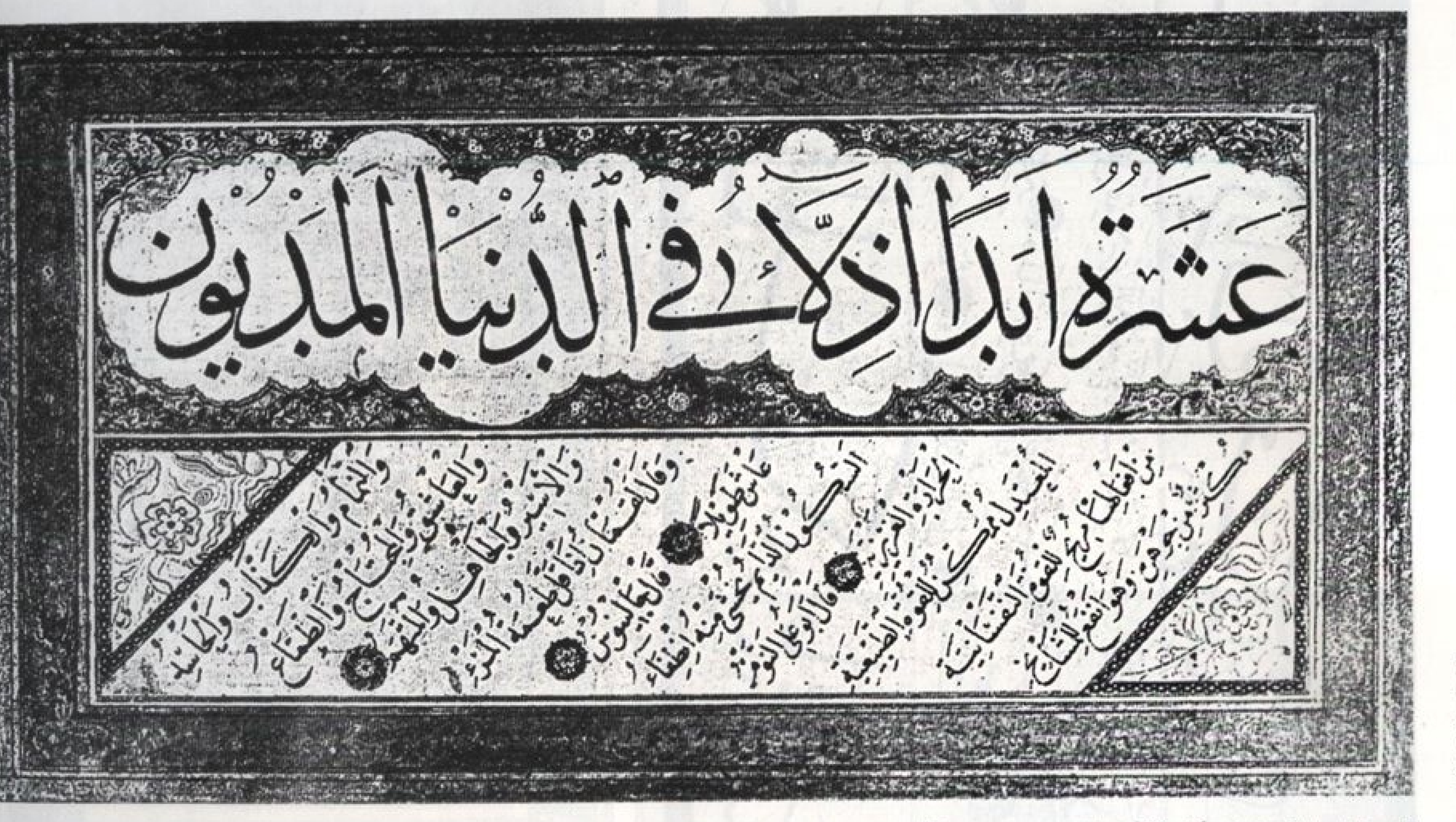
وللعاشق المسكين ما يتجرع

حمد الله ٩٠١

٢٩) لوحة للشيخ حمدالله. السطر الأعلى والسطر الأسفل كُتبا بقلم الثلث: أمّا الأسطر الوسطى، فكتبت بقلم النسخ.



٣٠) السطر الأعلى بقلم الثلث: أمّا بقية الأسطر الرفيعة، فقد كتبها الشيخ حمدالله بالنسخ.



(٣) حديث للرسول الكريم (ص) يحدّد فيه الأذلاّء في الدنيا، وقد صنفهم بعشرة أذلاّء.



٣٢) إحدى اللوحات النادرة التي كتبها الخطّاط درويش علي، استاذ الحافظ عثمان، وهي تدلّ على طول باعه. وقد ظهر توقيعه في نهاية اللوحة الثانية.

الحافظ عثمان

كان الحافظ عثمان، واسمه عثمان بن علي، يعرف باسم الحافظ، لأنه كلّما كتب القرآن كان معتمداً على حافظته، دون أن يضع أمامه نسخة من القرآن لينقل عنها.

ولد الحافظ عثمان في العام ١٠٥٣هـ، وكان من أنبغ الخطّاطين الأتراك الذين عرفهم تاريخ الخط العربي، خصوصاً خطّ النسخ الذي انتهت إليه قمته. وعلى الرغم من أنّ منْ أرسى قواعد الخط النسخي كان حمدالله المعروف بابن الشيخ، الذي عُرِفَ بأنّه رئيس الخطاطين، فإنّ الحافظ عثمان قد اعتُبِرَ رائد الخطّ في عصره.

وقد تمكّن من التفوّق على كلّ من الرائد الأوّل حمد الله، وعلى أستاذه درويش علي، وأعطى خط النسخ مسحات جمالية أخّاذة من الجمال الرائع، مكّنته من التفوق على جميع الذين سبقوه، تماماً كما تفوّق على جميع الذين أتوا بعده.

في مستهلّ حياته، اتّصل بالوزير مصطفى المشتهر بـ «كبره لي زاده» الذي آنس فيه النبوغ، فرعاه رعاية الأب الصالح، وشجّعه على الاهتمام بالكتابة وتجويد الخطّ، حيث أخذ يتردد على ألمع خطّاطي عصره، وخصوصاً أستاذه درويش علي، الذي أجازه، ولم يكن قد أكمل الثامنة عشرة من عمره، وكان ذلك في العام ١٠٧٠هـ.

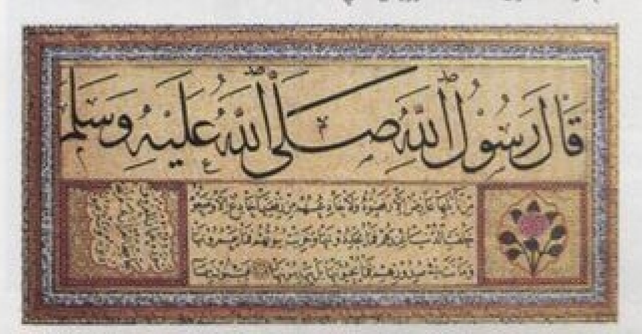
وعندما ذاع صيته كخطّاط لامع، اختير أستاذاً للسلطان أحمد خان الثاني سنة ١١٠٦هـ. ولم تمنعه هذه الخطوة من التواضع، واستمراره في تعليم تلامذته أحياناً على قارعة الطريق.

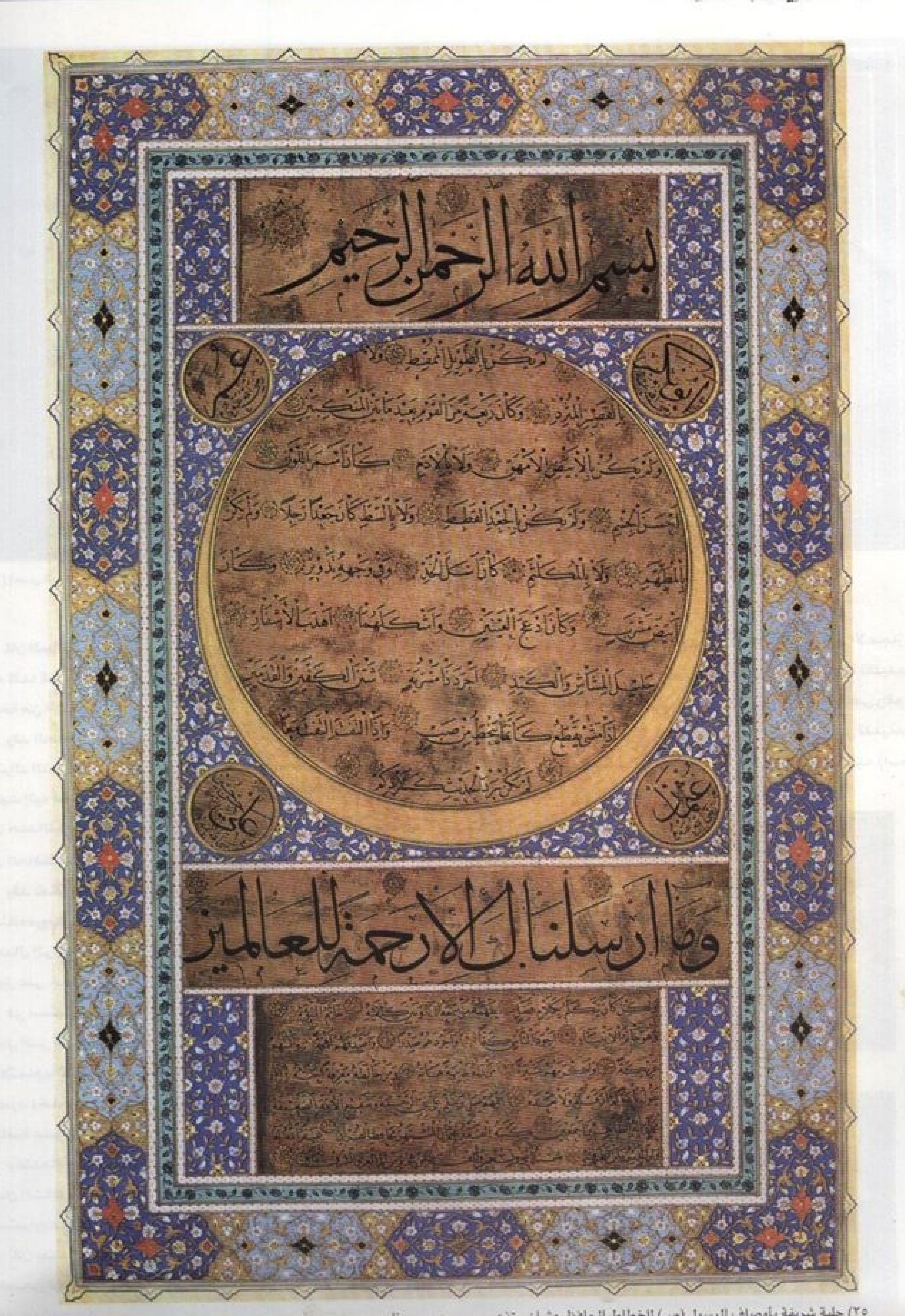
كان يعمد الحافظ عثمان إلى تعليم تلامذته الفقراء مجّاناً. وكان يخصّص لهم يوم الأحد من كل أسبوع ليعلّمهم الخطّ. أما الأغنياء، فكان موعدهم كلّ أربعاء. ومن أهم الظواهر التي تمتّع بها أنّه كان ذا

فضل كبير على تقدّم خطّ النسخ وتطوّره حتّى بلغ به حدّ الإعجاز. وهذا ما حدا عمالقة الخط الذين جاءوا بعده، على محاولة تقليده، وعلى رأسهم ألمع الأسماء مثل: محمود جلال الدين؛ مصطفى راقم؛ عبد الله الزهدي، وغيرهم. فكانوا يعتزّون إذا ما وُفّقوا في تقليده، وكانوا يضعون توقيعه ثم يُلْحِقُونَهُ بالعبارة التالية: «كتبه (اسم الخطاط) مقلّداً بحافظ عثمان».



٣٣) لوحة أخرى للخطّاط درويش علي.





٣٥) حلية شريفة بأوصاف الرسول (ص) الخطاط الحافظ عثمان

على الرغم من أن الحافظ عثمان لم يعمِّر طويلاً، فقد عاش ٥٦ عاماً فقط، وهو العمر نفسه الذي عاشه ابن مُقلة، فقد أثرى الخطَّ العربيَّ بنماذجَ لا تزال ناطقةً بعظمته وتفوقه، ولاسيما النسخ، على خطاطي التاريخ قاطبة.

من أبرز التلاميذ الذين أخذوا الخطَّ كان السلطان أحمد الثالث الذي خلَّف مجموعة كبرى من اللوحات الخطيّة. والى جانب السلطان أحمد، هناك عدد من الخطاطين، الذين أبلَوا بلاءً حسناً في خدمة هذا الفن، بعدما تلمذوا للحافظ عثمان، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

السيد عبد الله، الذي كان يردف اسمه بعبارة مميَّزة وكان خطه النسخي رائقاً وجميلاً. ومن تلاميذه ايضاً مصطفى المشتهر بكوتاهي.

وقيل إن الحافظ عثمان قام بكتابة حوالي ٢٥ مصحفاً وآلاف المُرقَّعات والحليات الشريفة. وبالنظر إلى عطائه المتميِّز وكثرة الذين تدرَّبوا على يديه، فقد أمر السلطان أحمد بتعيينه خطَّاطاً في قصر «توب كابي» الذي تحوَّل إلى متحف كبير.

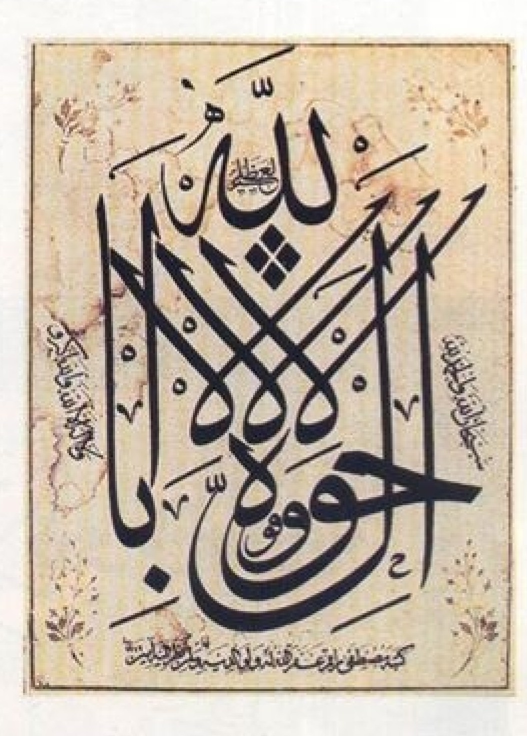
أمّا تلميذه السيد عبدالله، فيعود نَسَبُهُ إلى أهل البيت النبويّ الشريف، من كلا أبويه؛ وكان يجيد صناعة المداد (الحبر). لذلك كان السلطان أحمد يطلب منه أن يزوّده بمداد الكتابة. ثمَّ يُعيد السلطان الى السيد عبد الله الوعاء نفسه الذي مُلِئ بالمداد، مليئاً بالمجوهرات من قَبيل التقدير والاحترام اللذَيْن كنّهما السلطان لهذا الخطاط.

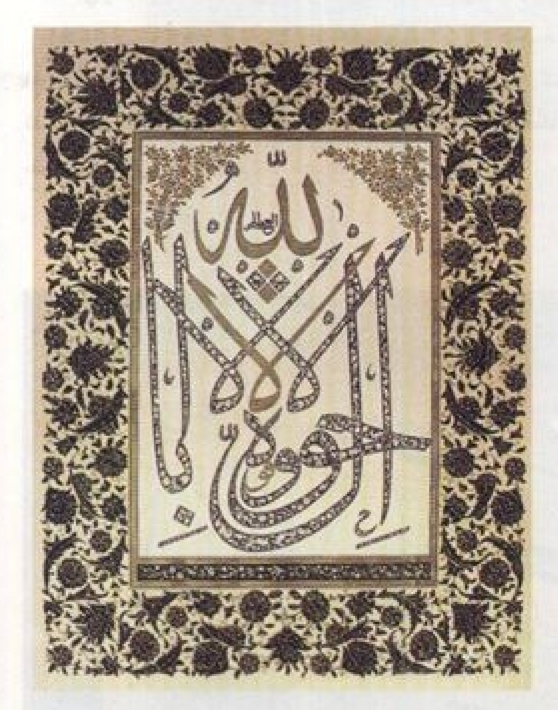
وقد أُصيب الحافظ عثمان في أواخر ايامه بالفالج. ويُروى أنّه شفي منه، وعاد الى الكتابة. ولكن لم تزد هذه المدة على ثلاث سنوات، حيث وافاه الأجل في العام ١١١٠هـ ، ودفن في مسجد أيوب باستانبول. وقد بلغت سنوات عمله في الخط ٤٠ سنة.



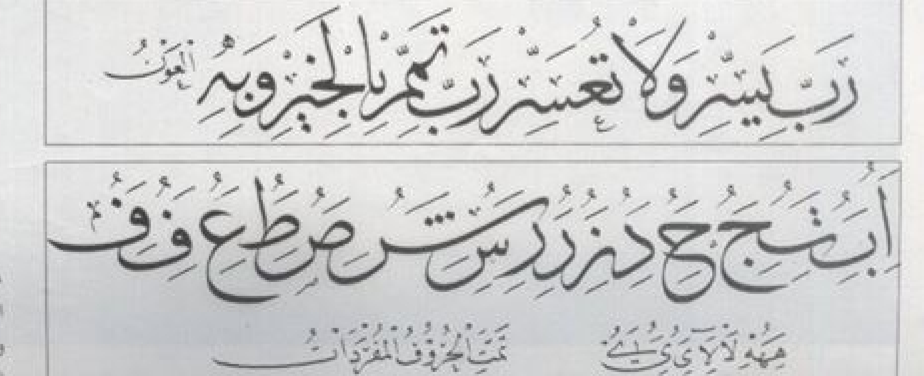
مصطفى راقم وشقيقه اسماعيل الزهدي

وهما خطّاطان تركيان أجادا الخط إجادة تامّة. وقد كان اسماعيل الزهدي يلجأ إلى شقيقه مصطفى راقم عندما يقوم بتكوين إحدى لوحاته ليستمزجه رأيه في التكوين، ويستمع الى نصائحه في ذلك؛ وكان يتقبّل جميع ملاحظاته، ويعمل بنصائحه. فلم يَخْلُ عملٌ فنّيٌ لإسماعيل من رأي أو أكثر في هذه التكوينات لمصطفى. وكان الأخ الاكبر يسعد بآراء أخيه الأصغر. وقد وافت المنية الشقيق الأصغر مصطفى سنة ١٨٢٦م. فشقّ ذلك على اسماعيل الذي افتقد فيه شقيقاً وموجّهاً وناصحاً. ففي إحدى الليالي، كان إسماعيل قد قام بتكوين خطّيٍ ولم ينفّذه بشكله النهائي؛ وفي ليلة أخرى، رأى إسماعيل شقيقه مصطفى في منامه، وعرض عليه التكوين الذي قام به، وطلب إليه أن يبدي رأيه بالعمل الخطّيّ، فأخذ مصطفى يُبْدي رأيه كما كان يُبْديه قبل وفاته، فأفاق إسماعيل مذعوراً، وأضاء الشمعة واستعرض اللوحة، وأخذ يُمْعِنُ النظر فيها، في ضوء آراء أخيه، فوجد ملاحظاته قد طوّرت من شكل اللوحة، فبكى، لأنّه كان في حياة شقيقه يعرض عليه بشكل مستمر كل نتاجه مستمزجاً رأيه في كلّ عمل، مصغياً إلى ملاحظاته وارائه. وقال، بعد ان استفاق في تلك الليلة، رحمك الله يا مصطفى فقد كنت قبل فقدك موجّهاً لي في أعمالي، وها أنت بعد رحيلك تقوم بالعمل نفسه. فكما وجّهتني قبل رحيلك، تقوم بتوجيهي تماماً بعد انتقالك إلى العالم الآخر.





٣٧ ـ ٣٨) إن اللوحة إلى اليمين هي لوحة شهيرة جداً لمصطفى راقم؛ وأصلها موجود في متحف توب كابي في استانبول. بيْدَ أن اللوحة الثانية خلت من التوقيع، ومن تكملة النص الموجود بحرف صغير يميناً ويساراً. ففي حين أن اللوحة الواقعة الى اليمين قد ثبت انتسابُها إلى مصطفى راقم، لم يسبق للوحة الثانية الواقعة إلى اليسار أن شوهدت في أيّ مكان أو كتاب أو بحث أو مقال. فخلوّها من التوقيع يطرح الشكّ في صحّتها؛ كذلك ليونة اليد في كتابة حرف الـ (ح) تحت كلمة (حول)؛ علماً بأن كل ما يكتبه مصطفى راقم يتّسم بالرقيّ وعظمة الأداء، كما نلاحظ ذلك في اللوحة الواقعة إلى اليمين.



٣٩) سطران فائقا الروعة ينسبان الى الخطّاط راقم، وكلّ ما فيهما ينطق بالروعة، وكذلك السطر الثالث بالنسخ.

٤٠) اللوحة بخط جلي الثلث للخطاط مصطفى راقم، خالية من الحركات الإملائية والتزيينية، التي استعاض عنها مُزخرفها بإضافة وحدات زخرفية متنوعة متداخلة مع الحروف، كما نلاحظ الإطار المصنوع من ورق الإبرو المعرّق المشغول بطريقة القصّ واللصق التي تتم عادةً بمادة النشاء المسيّل.

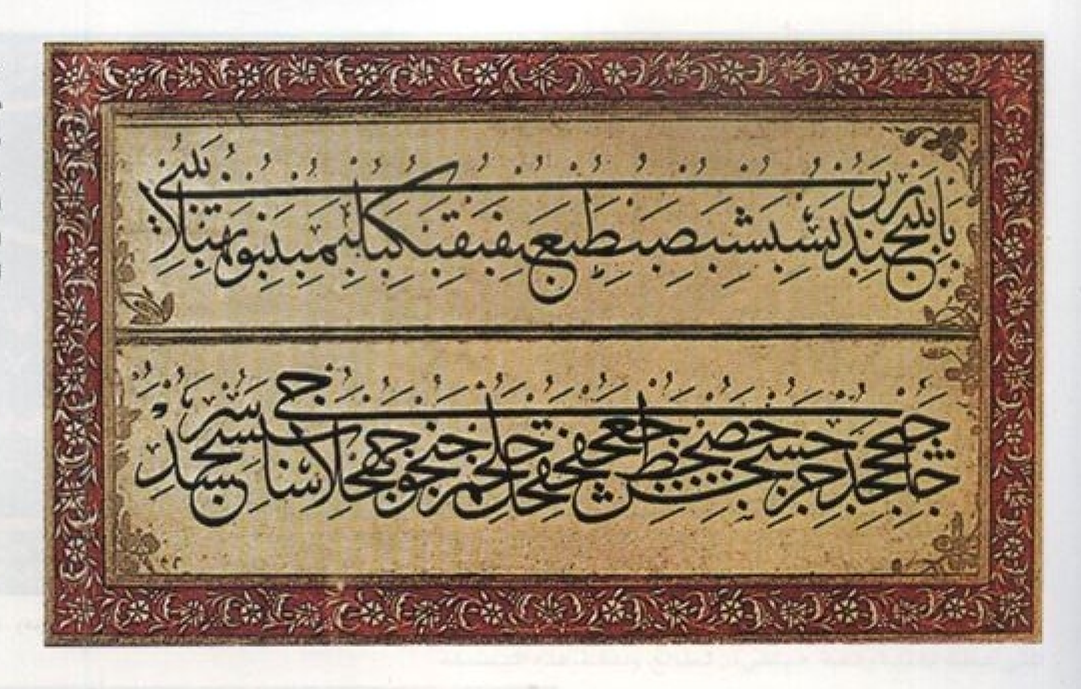


٤١) شهادة التوحيد بيد مصطفى راقم.

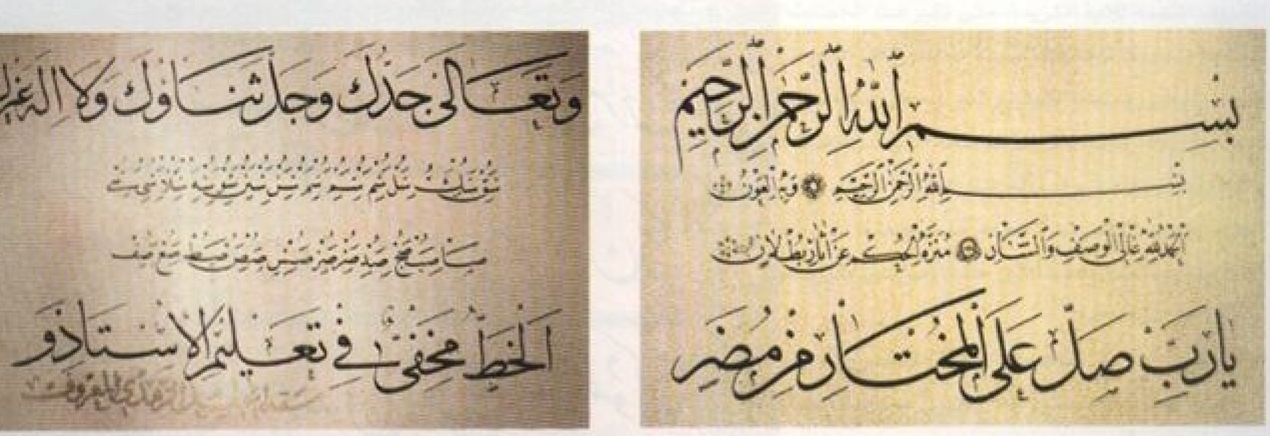
٤٢) لوحة بخطّ الثلث الجليل تحمل توقيع الخطاط مصطفى راقم، ومستوى الخط مستوًى عالٍ ورائع.



٤٣) لوحة أخرى بالنص نفسه. والمستوى الكتابيّ فيها جيّد ورائع. غير أنّ التوقيع هنا ليس لراقم بل لشفيق، أي أن محمد شفيق بلغ بلوحته مستوى راقم. غير أنّ شفيق تأتي تواقيعه بيد قوية، على نقيض ما هو في اللوحة من الركاكة.



٤٤) سطران بقلم الثلث كتبهما مصطفى حليم مقلّداً مصطفى راقم، ويتضمّنان في السطر الأول حرف الباء متّصلاً بجميع الحروف الأبجديّة، والسطر الثاني حرف الجيم متّصلاً بجميع الحروف أيضاً.

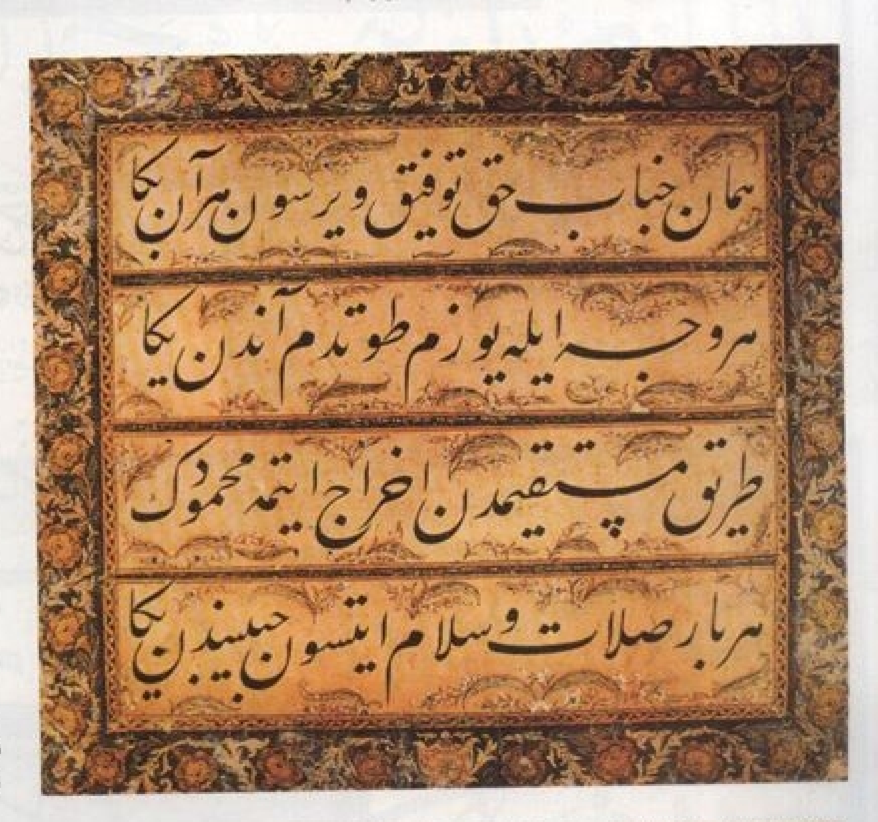


٤٥ ـ ٤٦) لوحتان كالمعتاد بالخطّين الثلث والنسخ، كتبهما الخطّاط إسماعيل الزهدي، وهما لا تحتاجان إلى أي مزيد من الشرح، لأنهما تتمتّعان بالمزايا التي يتمتّع بها عمل الخطّاط المتفوّق.





٤٨) إحدى لوحات السلطان محمود، وهو أبرز طلاّب مصطفى راقم.



٤٩) إحدى لوحات السلطان محمود، بخط التعليق، وهي قصيدة دينيّة، وأصلها موجود في مكتبة السليمانيّة في استانبول.



٥٠) شهادة التوحيد بخطّ السلطان محمود، وتكمن روعتها في أنّ السلطان غير متفرّغ للخطّ، بل إن أعباء السلطنة تستنزف جلّ وقته.

السلطان محمود بن عبد المجيد خان

من المعروف عن السلطان محمود بن عبد المجيد أنه كان يتلقى قسماً من دراسته الخطيّة في منزل مصطفى راقم، وكان قد خصص له راتباً شهرياً يبلغ ٤٠٠ ليرة ذهبية، مما جعل مصطفى راقم مُقلاً في نتاجه الخطي. وقد صرف كلّ همه على إتقان خطه نوعياً، وتطويره الى أعلى المستويات. وبالفعل كان له ما أراد.

لقد برز السلطان محمود بن عبد المجيد، كتلميذ استقى من معلمه أقصى ما يمكن من المعارف الخطيّة، فمارس الخط، وكان مستواه في هذه الناحية، مستوى خطّاط ناضج، طويل الباع، متمرس.

فالمتفحص لنتاج السلطان تتكوّن لديه قناعة تامة بأنه صاحب موهبة كاملة، وذهن وقّاد في دنيا الخطّ، ولوحاته هي الدليل على ذلك.

إن من يذهب الى استانبول ويرى البسملة المنحوتة على مدخل قصر «توب كابي»، والتي يبلغ طولها زهاء ٥ أمتار يرى فيها عظمة اليد التي أعطت تقنية رائعة. فيكفي أن تطالع، وبدقة، هذه البسملة وتقارنها بأعمال بقيّة الخطّاطين، فترى حرف السّين وبقيّة صياغة الحروف المتممة للآية الكريمة، حتى تكْبر هذا الخطاط الذي يبدو لنا خطاطاً محترفاً. وهذه البسملة محفورة في الصخر، وبشكل بارز؛ ومما يزيد في روعتها، التوقيع الذي يحمل اسم السلطان، وهو بحقّ لوحة مكتملة رائعة، ناهيك بلوحاته التي غزت متاحف استانبول والقاهرة. وترينا جميع أعماله، التي اطّلعنا عليها، مدى سيطرته على القلم، ومدى طواعيّته لأنامله، مما يجعلنا نقرّ له، بأنه خطاط السلاطين وسلطان الخطّاطين حقاً، ومن دون منازع. توفي السلطان محمود في العام ١٨٣٩.

محمود جلال الدين

يعتبر الخطاط محمود جلال الدين من أئمة الخطاطين الأتراك، وقد عاصر كلاً من مصطفى راقم وإسماعيل الزهدي. وقد أجمع الخطّاطون كلهم على اعتبار محمود جلال الدين، صاحب اليد الحديديّة، تقديراً لسيطرته على القلم سيطرة رهيبة، علماً بأنّ هذه الميزة قد جعلت من خطه خطاً جافاً مفتقداً بعض الليونة.

قام جلال الدين في حياته، بتقليد «كرّاس» كان قد كتبه الحافظ عثمان حوالى عام ١١٠٦هـ، وقد أعاد جلال الدين كتابة الكرّاس نفسه حوالى عام ١٢٢٦هـ. وكتب أحد المؤرّخين أنّ الخطاط قد كتب خطّ الثلث عام ١١٠٦هـ، وكتب النسخ سنة ١٢٢٦هـ؛ فوقع وأوقع قرّاءه في هذا الخطأ التحليلي.

لقد طمح محمود جلال الدين، في بدء حياته، إلى أن يكون خطّاطاً ذا تطلّع خاصّ به، فأبى أن يتلقّن فنّ الخطّ على أيّ خطّاط بشكل مباشر. وأراد أن تكون له استقلاليته، وأن يثبت للعالم أنه بغنى عن الانتساب إلى أيّ مدرسة يكون لها فيما بعد فضل عليه. فخطّط للوصول إلى غايته، ونجح فيما صبا إليه. وأصبح صاحب ميزات خطيّة مكّنته من أن يتربّع على قمّة مجد صنعه بنفسه، ليصبح مدرسة يقلدها فيما بعد الذين أُعجبوا بأسلوبه.

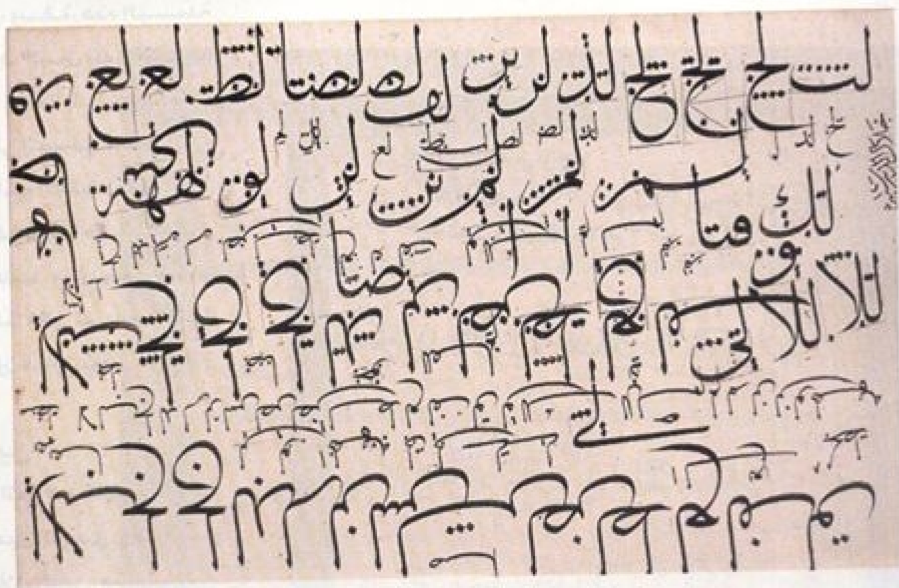
وكان من بين أهمّ الذين تلمذوا له زوجته الخطّاطة أسماء عبرت، وكذلك تلميذه محمد المعروف بجمال الدين، وتلميذ آخر كان مهندساً ألا وهو محمد طاهر. ولكنّ تلامذته على قلتهم، كانوا من أمهر الخطّاطين، ومردّ ذلك الى إخلاصه في التعليم وخدمة الفن.



٥١) اللوحة الوحيدة التي تحمل توقيع الخطّاط أحمد الراقم. ويبدو من التوقيع أنه تلميذ محمد هاشم (تركي). والتاريخ، الذي تحمله اللوحة، معاصر لتاريخ الخطّاط مصطفى راقم. وقد علمت في استانبول أنّ هناك اربعة خطاطين يحملون اسم مصطفى راقم؛ لكنهم ليسوا جميعاً على المستوى عينه.



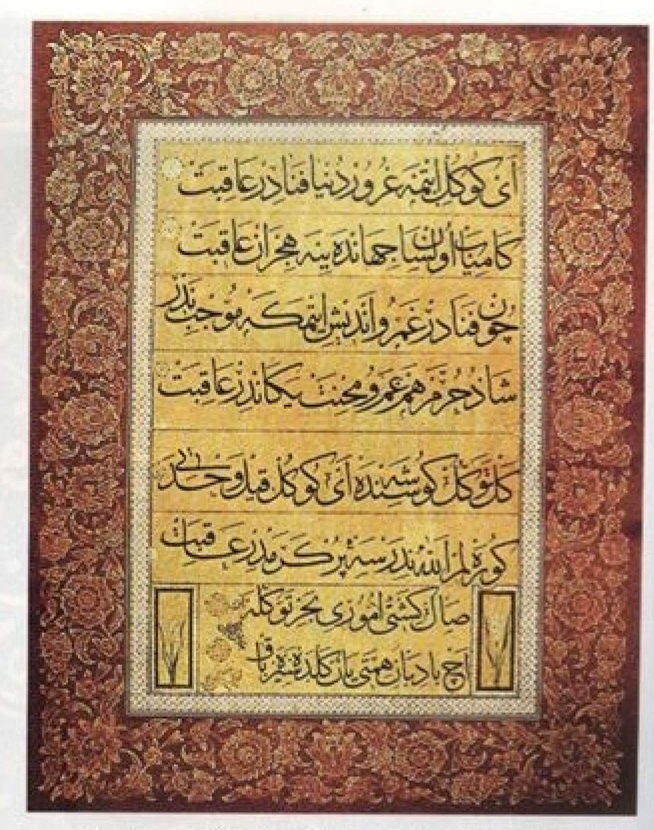
٥٢) لوحة رائعة تخلو خطوطها من كل تكلّف، كتبها محمد جمال الدين أحد تلاميذ محمود جلال الدين المبرّزين. وهناك عدد من تلاميذ جلال الدين، وهم على مستوىً راقٍ، وهو هنا يقلّد الشيخ حمد الله.



٥٣) كرلة من أعمال محمود جلال الدين (مجموعة محسن فتوني). والكرلة كلمة تركية، معناها تسويد؛ والتسويد اصطلاح يعني الكتابة بالحبر الأسود. وعادة ما تكون الكرلة كتابة حروف على شكل تمرين يوميّ يقوم به الخطاط.



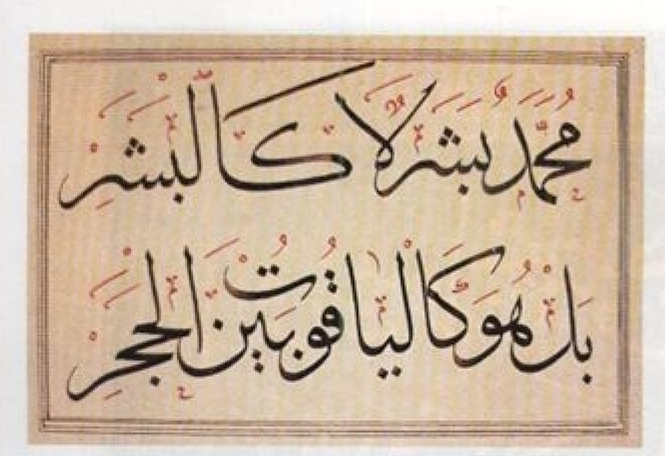
٥٤) لوحة بخط السيدة أسماء عبرت تلميذة جلال الدين وزوجته، وكتابتها على مستوىً جيد؛ وقد تفوّقت بكتابتها على



٥٥) إحدى لوحات جلال الدين تظهر روعة انسياب الحروف ومجرى السطور.



٥٦) إحدى لوحات محمود جلال الدين من مجموعة البروفسور أمين بارين في استانبول. ومن عادة جلال الدين في كثير من لوحاته أن يكتبها بالأسود، ويضع الشكل باللون الأحمر.



٥٧) لوحة تمثّل التكوين نفسه لجلال الدين؛ غير أنّها غير موقّعة. ويظهر فيها الشكل بالأحمر، والكتابة بالأسود. (مجموعة محسن فتوني).



٥٨) سورة الفاتحة:

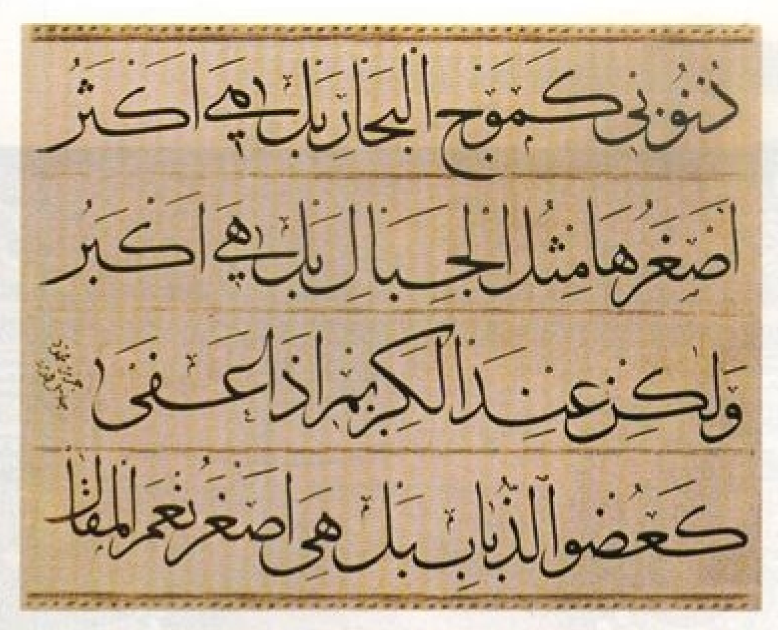
كتبها محمود جلال الدين. والجدير بالذكر أنّ التكوين نفسه كان قد كتبه عدد من الخطّاطين أمثال: راقم، علاء، عبد العزيز الرفاعي، كامل اكديك، حامد الأمدي، احمد راقم.

وقد جرت عمليات المحاكاة هذه عند كثير من الخطّاطين الكبار، وذلك من باب تأكيد الذات.

٥٩) لوحة سبق لعدة خطاطين ان كتبوها، وهي بتوقيع السلطان محمود بن عبد المجيد خان.



٦٠) لوحة من أعمال جلال الدين. وقد اعتمد فيها توليد الحروف بعضها من بعض، إذ ولّد حرف الكاف في كلمة (كل) من حرف الألف المقصورة بشكل (ي) راجعة.



٦١) بيتان من الشعر بقلم الثلث للخطّاط محمود جلال الدين.

مصطفى عزت

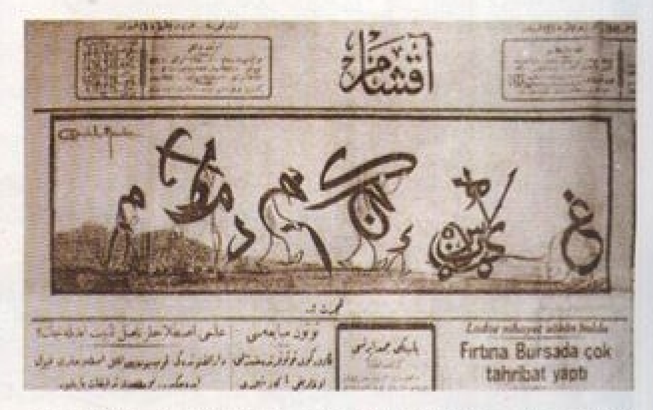
كما كانت بغداد مصدراً لا ينقطع دفقه في عطائها المستمرّ والمتميّز في سماء الخطّ العربيّ، وكما أعطت عباقرة أفذاذاً في هذا المضمار، كذلك فعلت تركيا، التي أخذت بدورها، تجود بعطاءات خطّيّة متلاحقة ومفطورة على هذا الفنّ الشريف. فكان، كما ذكرنا سابقاً، أوّل خطّاط جادت به، رائد الخطّاطين الأتراك، حمدالله المعروف بابن الشيخ، ثم الحافظ عثمان الرائد الثاني، ومصطفى راقم الرائد الثالث؛ وها نحن هنا أمام اسم خطاط رائد، هو مصطفى عزّت.

لقد كان خطّاطنا مصطفى عزّت قد تميّز بستة ألقاب هي:

١ً. رئيس الخطّاطين ٢ً. نقيب الأشراف؛ ٣ً. رئيس العلماء؛ ٤ً. الإمام الثاني للسلطان عبد المجيد (ثمّ الإمام الأول)؛ ٥ً. قاضي العسكر؛ ٦ً. واضع الموسيقى السلطانية.

وفي عهد مصطفى عزّت، ظهرت مجموعة من الخطّاطين الأتراك المرموقين، أمثال محمد سامي ومحمد خلوصي. ولكلٍّ من هؤلاء الخطّاطين الثلاثة تلامذة جابت شهرتهم الآفاق.

وكان من أهمّ تلامذة مصطفى عزّت المشهورين: عبد الله الزهدي وزميله محمد شفيق، ولكليهما آثار على غاية من الأهمية. ومردّ ذلك الى الإخلاص للفن، وروح المنافسة الخلاّقة.



٦٢) (مانشيت) جريدة اقشام (المساء) التركيّة. ويرى المتمعّن في الحروف أنّها أبرزت الحرف العربي بحقدٍ ظاهر، وكأنّه عاجز ذاهب إلى حتفه، في حين أن الحرف العربي قد ملأ الحياة التركيّة بالثقافة والفنّ الزاهر، يؤكّد ذلك خواؤها، بعد أن ابتعدت عن فن الخط العربي، والثقافة العربية.



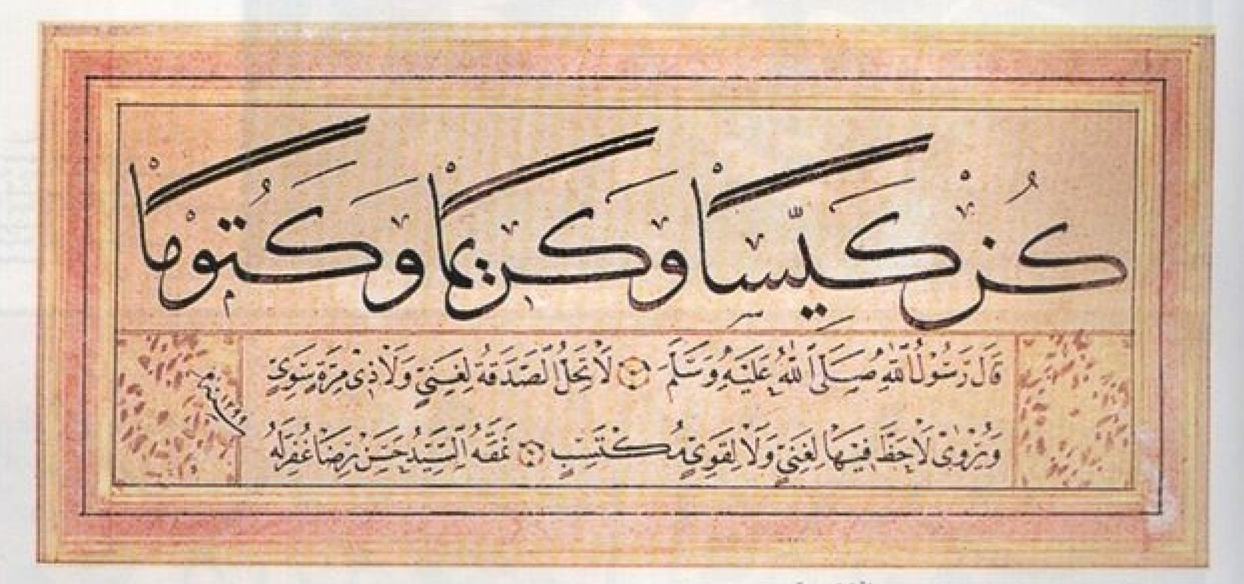
٦٣) إحدى لوحات عزّت بجليل الثلث.



٦٤) حلية شريفة تمتاز بوجود رسمين إلى يمين البسملة وإلى يسارها: إلى اليمين الكعبة المشرّفة، وإلى اليسار المدينة المنوّرة، وأسماء الخلفاء الراشدين، وكذلك الصحابة؛ وقد كتبت بخط السيد مصطفى عزّت.



٦٥) قطعة جميلة كتبها مصطفى عزّت بخط الثّلث لإظهار قوة سيطرته على القلم، وقدرته على تطويع الحرف، طبقاً لرؤيته الجمالية في إبراز فكرته، إذ قام بكتابة حرف الـ «ك» المبسوطة وكرره أربع مرات؛ وتأتي هذه الحروف كأنها حرف واحد، وهذه من الروائع. ولم يكتف عزّت مصطفى بكتابة الحرف نفسه بالثلث، بل استرسل في الكتابة بالحرف نفسه، إنّما هذه المرّة في تكراره بخطّ النّسخ وأعطاه شكلين، أحدهما حرف الـ «ك» المبسوط، وحرف الـ (ك) العادي.



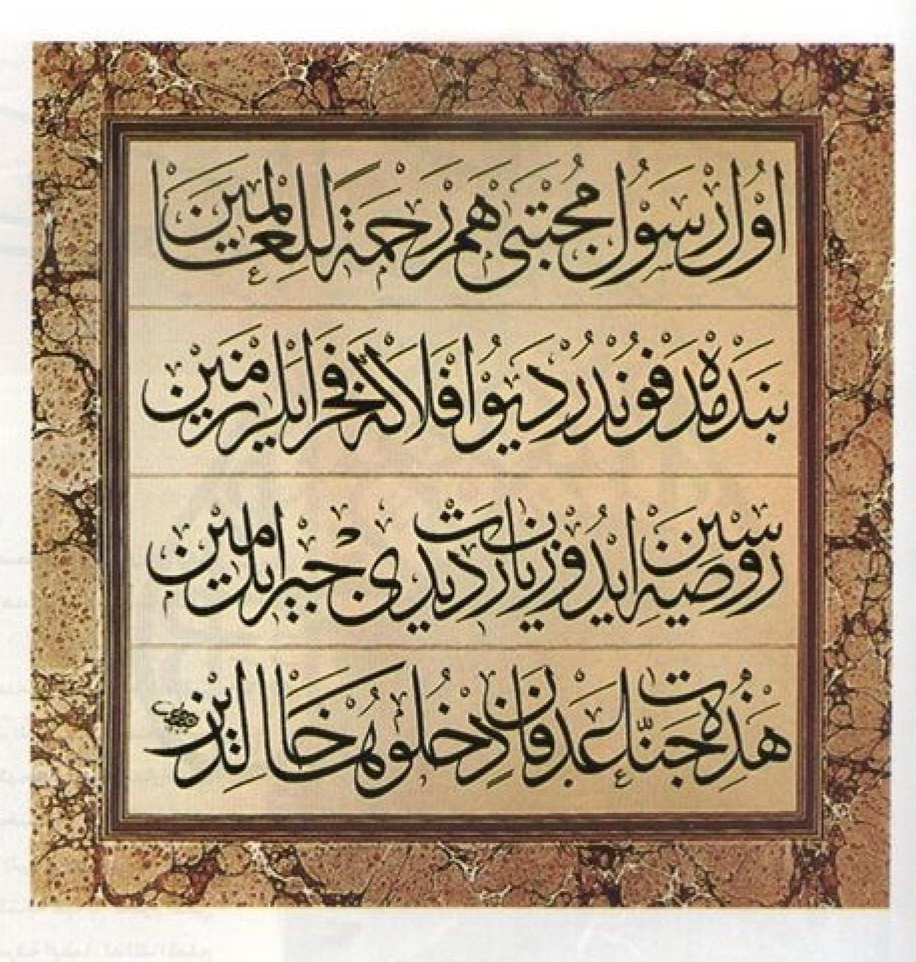
٦٦) لوحة للخطاط الشهير حسن رضا الذي تَلْمَذَ لمحمّد شفيق؛ وقد جاء بعد مصطفى عزت ليقوم بنصف المهمّة، إذ اكتفى بكتابة الحرف نفسه، لكن بخط الثّلث فقط؛ فكرّر الكتابة بالثّلث، مقلّداً مصطفى عزّت ، ليثبت مقدرته على الكتابة المكرّرة والمتطابقة، ولكي يبيّن لنا مقدار براعته في تقليد خطّاط مرموق؛ فذلك يعني أن حسن رضا أيضاً هو خطّاط متمكّن ومرموق، ليس فقط بسبب هذه اللوحة، بل لأنه خطّاط غزير الإنتاج ويحافظ على النوعية.
(من مجموعة محسن فتوني)



٦٧) لوحة أخرى أبدى مصطفى عزّت فيها امكانياته غير المحدودة بالخطّ، ففي كلّ من خط الثّلث وخط النسخ جاء العطاء رائعاً ليؤكّد طاقات هذا الفنّان العبقريّ.

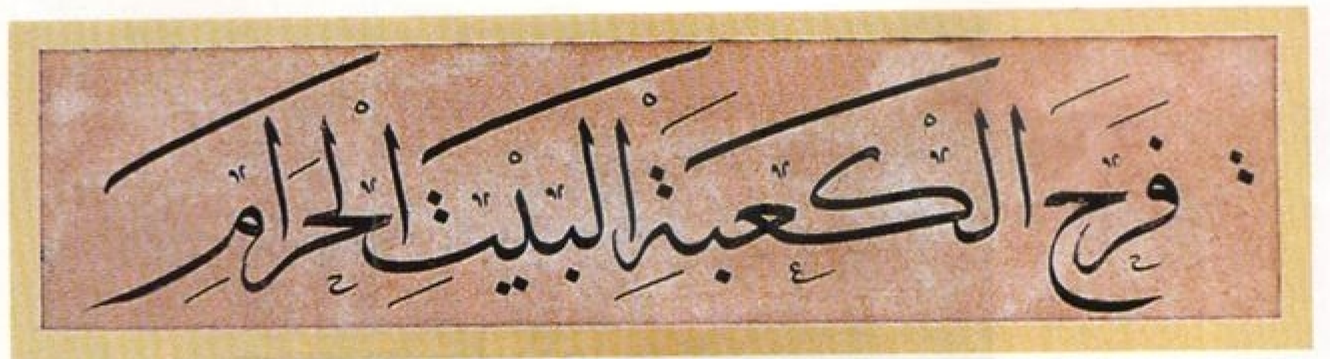
٦٨) لوحة نصّها: يا محبوب العارفين. كتبها بالذّهب مصطفى عزّت.
(مجموعة محسن فتوني).

٦٩) لوحة من أعمال مصطفى عزت بالثلث العريض، تبيّن مدى تحكّمه بحركة القلم. وهي إحدى الآيات الكريمة. ونصّها: ﴿يوم لا ينفع مال ولا بنون الاّ من أتى الله بقلب سليم﴾.



٧٠) لوحة تضم أربعة أسطر بالقلم الثلث، هي عبارة عن بيتين من الشعر، عمد الخطّاطون من الطبقة الأولى إلى كتابتهما، كنوع من التباري غير المعلن بين الخطّاطين. إلاّ أنّ قَصَبَ السَّبْقِ كان حليفاً لكلٍّ من مصطفى راقم ومصطفى عزّت.

٧١) تكوين رائع بخط مصطفى عزت.



٧٢) سطر بخط الثلث لعزّت. (مجموعة محسن فتوني).

عبد الله الزهدي

من أبرز الأسماء التي تَلْمَذَتْ للخطّاط مصطفى عزت، إن لم يكن أبرزها على الإطلاق، الخطّاط عبد الله الزهدي الذي أثبت رسوخ قدمه في دنيا الخطّ، عملاقاً، قلّ نظيره.

استهل عبد الله الزهدي حياته الخطّيّة، بعدما أجيز من مصطفى عزّت في استانبول، حيث بدأها بتدريس الخطّ العربيّ، في جامع «نور عثمانية جامع» باستانبول. وفي العام ١٢٧٠ للهجرة، جرت مباراة بين خطّاطي السلطنة العثمانية، حيث شملت مختلف أرجاء السلطنة؛ وذلك لاختيار خطّاط بأعلى مستوًى: فيوفد إلى الحجاز بغية كتابة الحرم المكّي، وكسوة الكعبة المُشَرَّفَة، وكذلك كتابة قباب الحرم المكّيّ وأساطينه. وقد قام الزهدي بالكتابة، و بالزخرفة أيضاً، لذلك المَعْلَم الإسلامي؛ فاستغرق ذلك ثلاث سنوات. وبعد انتهاء الزهدي من مهمته تلك، استدعاه اسماعيل باشا للإقامة في مصر حيث عمل مدرّساً للخطّ في المدرسة الخديويّة. واثناءها كُلِّفَ كتابة الكعبة المشرفة، فجاءت خطوطه آيات بيّنات. وقد طلب منه إسماعيل باشا أن يكتب سبيل أمّ عبّاس بالقاهرة، وكذلك مسجد الرفاعي قرب القلعة. وكانت جميع آثاره محجّة للخطّاطين، وهو الذي أثرى مصر بعطاءات خطّيّة ألهمت الذين عاصروه كما ألهمت من جاء بعده. وقد أغنت مداركهم الخطّيّة.



٧٣) صورة فريدة للخطّاط عبد الله الزهدي، مهداة إلينا من الخطّاط المرحوم الحاج محمد عبد القادر.

وقد بقي الزهدي في مصر حتى وافاه الأجل في العام ١٢٩٦هـ. وقد رثاه أحد الشعراء بقوله مؤرخاً:

ماتَ رَبُّ الخَطِّ والأقلامُ قَدْ
نَكَّسَتْ أعلامها حُزْناً علَيْه
وانْثَنَتْ مِنْ حَسْرَةٍ قاماتُها
بَعْدَ أن كانت تُباهي في يَدَيْه
ولِذا قَدْ قُلْتُ في تأريخه
ماتَ زُهْدي رَحْمَةُ اللهِ عَلَيه
٤٤١ ٢٦ ٦٤٨ ٦٦ ١١٥

١٢٩٦هـ.

٧٤) إحدى كتابات الزهدي المتناظرة، والتي يقال لها باللغة التركية (أينلي) ونصّها الآية القرآنية الكريمة: ﴿إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم﴾.



٧٥) كتابة مشق بقلمي الثلث والنسخ لكاتب الحرمين الشريفين عبد الله الزهدي.

راعِ الحقَّ عند غلبات النفس

قال رسول الله صلوات الله عليه وسلامه
يقال لصاحب القرآن اقرأ وارتق ورتل كما كنت ترتل في الدنيا
فإن منزلك عند آخر آية تقرؤها ○ وقال رسول الله
صلى الله عليه وسلم ○ إن الذي ليس في جوفه شيء من القرآن
كالبيت الخرب ○ سوده الفقير السيد عبد الله الزهدي التميمي



٧٦) من تراكيب الزهدي المتميّزة، ونصها: قال النبيّ عليه السّلام: الختان سُنَّةٌ للرِّجالِ ومَكْرُمَةٌ للنِّساءِ. صدق رسول الله فيما قال. (مجموعة صاقب صابونجي)

هي هذه الدرر التي بشرحها — ونفائس روي عن مولي والها

يتلى دعاء الوالد المجاب — في روض مجمع مول الفنون سحاب

وصحائف للناظرين بوجهها — تذكار والدة العزيز بمصره

يبدو على طول الزمان صواب — كتب بها يجلو لديه خطاب

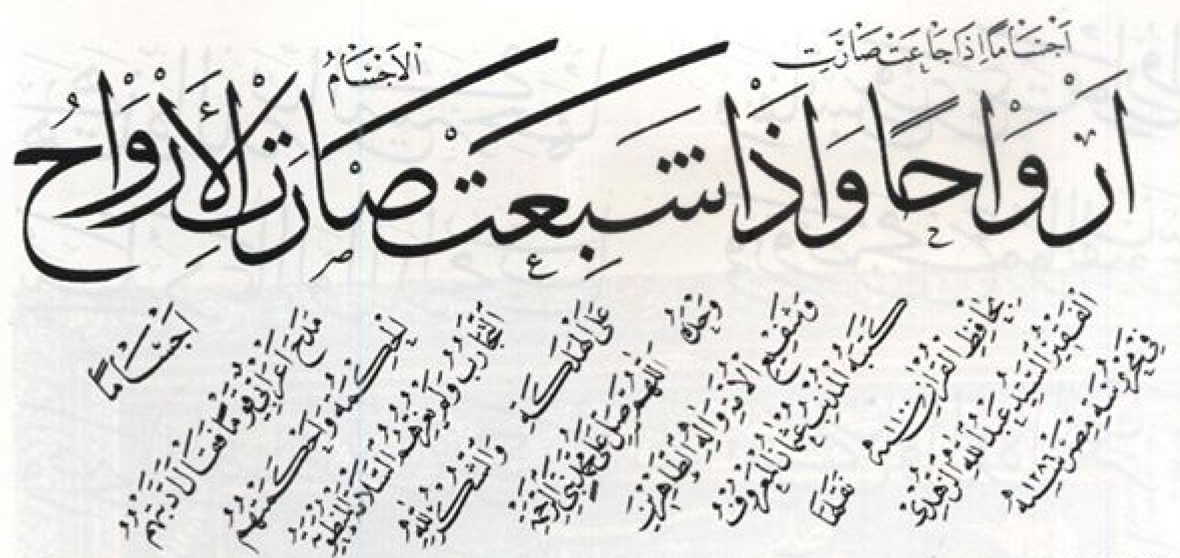
وبديع ابيات تلوح وانها — بل هي التحف التي تاريخها

في كل معنى للعلوم لباب — لك يا خديو صفا وطاب كتاب

٧٧) أبيات شعرية بخط الثلث للخطاط عبد الله الزهدي.



٧٨) لوحة للخطّاط عبد الفتاح، الذي يعتبر نفسه من أكبر منافسي عبد الله الزهدي، وكان له، على تعيين الزهدي لكتابة الحرم المكّي وكسوة الكعبة الشريفة، التعليق التالي:... وأنا ألست موجوداً ليختاروا الزهدي؟ علماً بانه



٧٩) لوحة بخطي الثلث والنسخ.



٨٠) لوحة للخطّاط محمّد شفيق، وهو من أغزر الخطّاطين إنتاجاً ونوعيّة وخطوطه على امتداد العالم.



٨١) تصميم اللوحة نفسه، ونصّها من أعمال الخطّاط الشهير محمد خلوصي، وهو خال الخطّاط الشهير محمد شوقي وأستاذه أيضاً.

محمّد شفيق

الخطّاط محمد شفيق من مشاهير الخطّاطين الأتراك الذين عمّت شهرتهم العالم الإسلامي، وتخطّته إلى متاحف العالم بأسره. وكان محمّد شفيق من أغزر الخطّاطين إنتاجاً. فأنّى اتّجهت وجدت أعمال هذا الفنّان تطالعك، في نوعيّتها وكميّاتها.

تلمذ محمد شفيق للخطّاط مصطفى عزت، وزامل عبد الله الزهدي أثناء الدراسة. ولما أجرت اللجنة التي ترأسها السلطان عبد الحميد، مسابقة لاختيار أقدر خطّاط لكتابة الحرم المكّي والكعبة الشريفة، فاز بها عبد الله الزهدي، وكان زميل حياته محمّد شفيق قد فاز معه؛ لكن ليكتب المسجد الأقصى، بالنظر إلى كفاءاته الخطّيّة ومقدرته العظيمة. فهناك مجموعة من المساجد تزدان بخطّ محمد شفيق في شتّى أنحاء السلطنة العثمانية آنذاك.

عندما قام الخطّاط محمّد شفيق بكتابة عبارة «دائرة أمور عسكرية» على الورق قبل الشروع بحفرها على الصخر، حضر إلى الهيئة المكلّفة تجهيز هذه اللوحة الفنّيّة وأطلعهم على ما وصل اليه، فأبدوا إعجابهم بها؛ غير أنّهم رفضوا دفع المبلغ الذي طلبه يومذاك، وهو مئة ليرة عثمانية ذهباً؛ فمضى إلى السلطان وطلب مقابلته، وعرض عليه الخطّ. فأعجب السلطان ووافق على التنفيذ الفوري؛ ثم أعلمه محمّد شفيق بما حصل، فما كان من السلطان إلاّ أن أمر سكرتيره بكتابة خطاب إلى المسؤولين يأمرهم فيه بأن يدفعوا للخطّاط محمّد شفيق مئتي ليرة ذهباً. توفي الخطّاط محمد شفيق في العام ١٨٨٠.

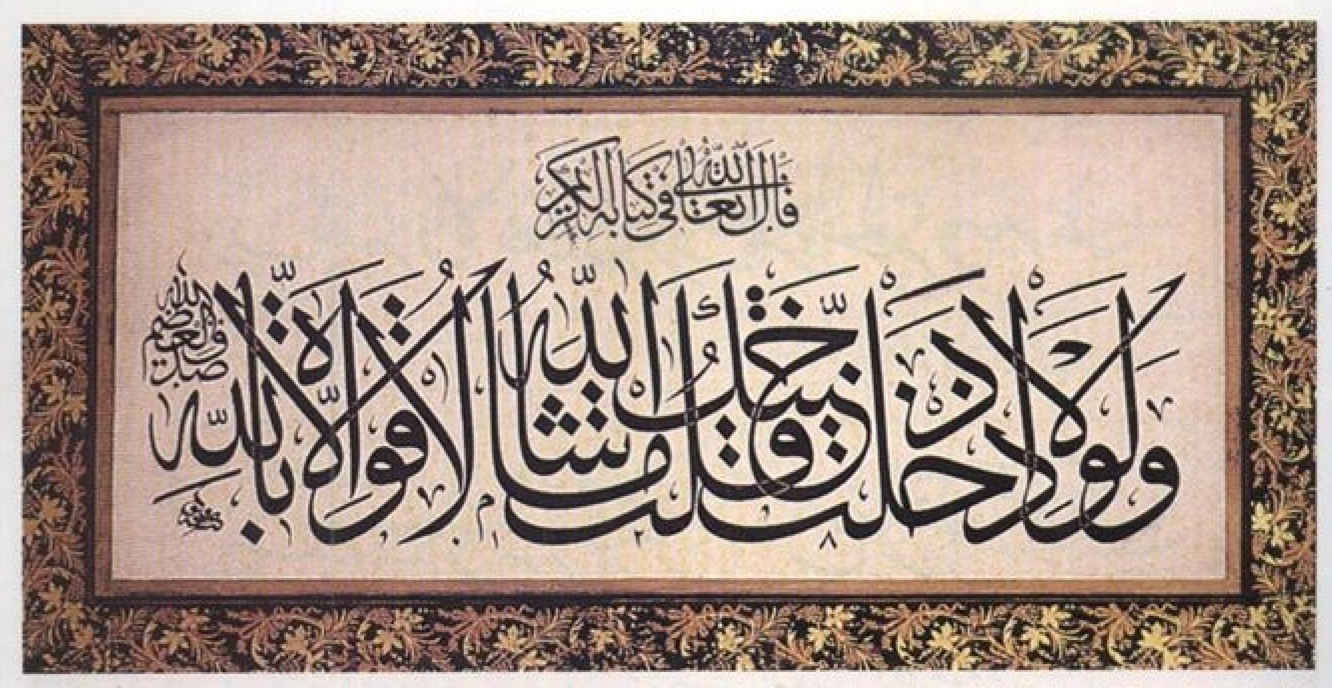


٨٢) من أجمل ما كتب محمّد شفيق (دائرة أمور عسكريّة) أيّام سلطنة العثمانيّين.

٨٣) سطران بقلم جليل الثّلث كتبهما الخطاط محمّد شفيق، وهما بعض من روائع شفيق. فمستوى السطرين هنا من أجمل ما يمكننا رؤيته.



٨٤) لوحة من روائع محمّد شفيق تمثّل كتابة متناظرة. ويعلم الخطّاطون مدى العبقريّة فيها، من حيث الفكرة أساساً، ومن حيث دقة التنفيذ، وما في ذلك من صعوبة خارقة لا يستطيع أن يتغلّب عليها إلا خطّاط له مقدرة محمّد شفيق، وطول أناته.



٨٥) واحدة من لوحات محمّد شفيق التي تملأ المتاحف والبيوت والمساجد، وكل مكان يحتاج إلى وجودها.

٨٦) لوحة كُتِبَتْ بالذهب الخالص، وبتنفيذ في غاية الدقّة للخطاط محمّد شفيق، على كرتون مطليّ بالأسود، في غاية النعومة والحلْوَكة (مجموعة محسن فتوني).



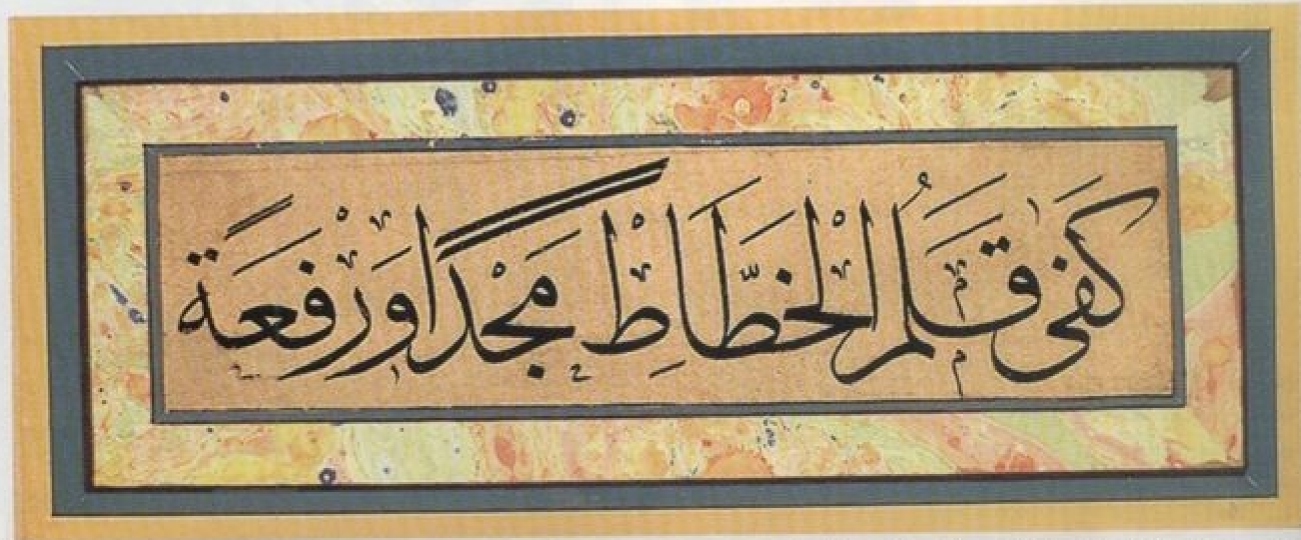
٨٧) لوحة ذات مستوًى عالٍ تضمّ الحروف الأبجديّة في خطّي الثّلث والنّسخ؛ كما تضمّ عبارة «رب يّسر ولا تعسّر، ربّ تمّم بالخير وبه» بالثّلث. أما النّسخ، فإلى جانب الأبجدية، هناك البسملة لمحمّد شفيق. (مجموعة محسن فتوني).

٨٨) صورة طبق الأصل كتبها حسن رضا مقلّداً فيها أستاذه محمّد شفيق. وقد حاكى فيها أستاذه محاكاة تامّة. وليس هو أول من قام بمثل هذه العمل، بل هذا تقليد تاريخيّ.
(مجموعة محسن فتوني).
النّصّ الوارد في اللّوحة هو النّص نفسه الذي ورد في اللّوحة السّابقة. وهذا النوع من الكتابة يدعى «مرقّعاً»، سواء الأبجديّة المفردة، أو الأبجديّة المجموعة.

رب يسر ولا تعسر رب تمم بالخير وبه العون

بندهٔ آل عبا
محمد راشد برخطا ١٣٠٨

٨٩) صورة أخرى طبق الأصل لخطّاط آخر يدعى محمّد راشد. أمّا عبارة «بُرخطا»، فتعني كثير الخطايا. وهو يستعرض قدرته على تقليد الخطّاطين الكبار ومحاكاتهم. (مجموعة محسن فتوني)



٩٠) صدر بيت شعر أما العجز فهو «ان الله مدي الدهر أقسم بالقلم». (مجموعة محسن فتوني)



٩١) ستة أبيات باللغة التركيّة العثمانيّة يدور موضوعها حول أهل الكهف. كتبها الخطّاط محمّد شفيق، وقد ذكر الى يسار توقيعه أنّه من تلاميذ مصطفى عزّت رئيس العلماء. أما التنفيذ الكتابيّ، فمستواه جدير بكل تقدير، بالنظر إلى حسن الخطّ وحسن الأداء.

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله الذي خلق السموات والارض
وجعل الظلمات والنور ثم الذين كفروا بربهم يعدلون هو الذي خلقكم من طين
ثم قضى اجلا واجل مسمى عنده ثم انتم تمترون وهو الله في السموات وفي الارض
يعلم سركم وجهركم ويعلم ما تكسبون سوده السيد محمد شفيق

٩٢) أربعة أسطر بخط النسخ الرائق قام بكتابتها الخطاط محمد شفيق، وهي نصوص بعض الآيات القرآنيّة الكريمة. (مجموعة محسن فتوني).

محمد سامي

خطاط ملهم من الخطاطين الأتراك الذين احتلوا مكانة رفيعة. بدأ تعلم الخط على يد المدعو بشناف عثمان، ثم تعلم الطغراء من ناصح افندي، حيث برع بعد ذلك بكتابة جميع أنواع الخطوط، معتمداً طريقة راقم في كتابة جليل الثلث. وكان يُكثر من الكتابة بالذهب على أرضية سوداء. أما ولادته، فكانت عام ١٨٣٨، ووفاته عام ١٩١٢.



٩٢) «عليك عون الله» عبارة كتبها الخطّاط محمّد سامي بالذّهب. أمّا التكوين فقد نُفّذ بطريقة التناظر، لإبداع تركيب رائع (عن كتاب فن الخط).

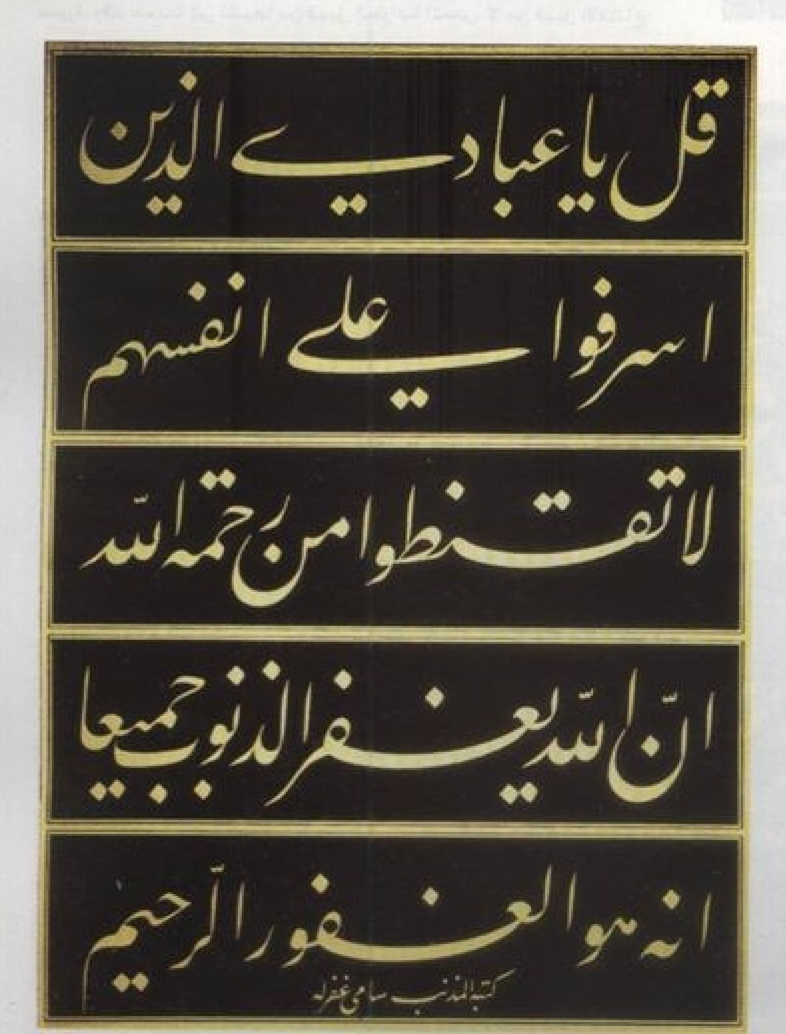


٩٤) الآية الكريمة: ﴿فالله خير حافظاً وهو أرحم الراحمين﴾ مكتوبة بالذّهب. وهذا ما يغلب على لوحات الخطّاط محمّد سامي. وهذه اللوحة من روائعه الكثيرة.

٩٥) لوحة من أعمال الخطّاط محمد رجائي، وهو أستاذ محمّد سامي. ويبدو في اللوحة أن خطّه غنيّ بالنواحي الجماليّة.



٩٦) نص الآية المكتوبة أعلاه: قال الله تعالى في كتابه الكريم:﴿ إن الله يغفر الذنوب جميعاً إنه هو الغفور الرحيم﴾. وقد كتبها محمّد سامي بقلم جليل الثلث، الذي امتاز به. فجاءت روعته في فنّ الخطّ، بعدما تأمّن التناغم بين القلم العريض ومخالص الحروف الرفيعة دون هزال.

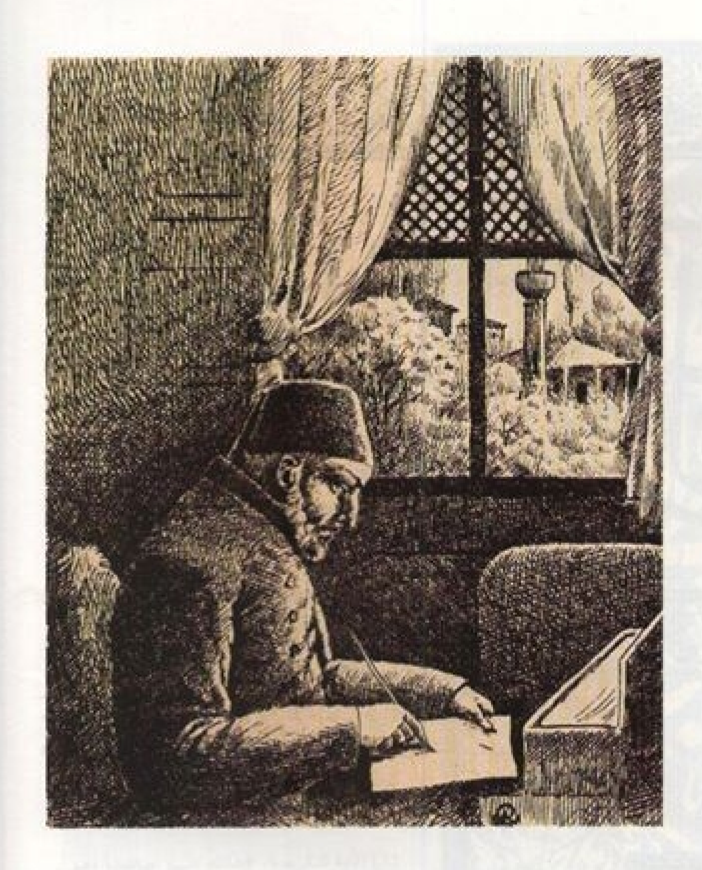


٩٧) لوحة بخط التعليق للخطّاط محمّد سامي. ومن الجدير ذكره أنّ الخطّ الفارسي أو التعليق هو للإيرانيّين فقط، فهم سادة من كتب هذا الخطّ. والمدقّق في هذه اللوحة لسامي وفي لوحاته التي كتبها بالثلث، لا يمكن أن يصدّق أنّ سامي في الثلث هو سامي في الفارسي.



محمد شوقي

خطاط تركي متميز، ولد في إحدى قرى قسطموني عام ١٨٢٨. تعلّم الخط على يد خاله محمد خلوصي وتفوّق عليه، وتمكّن من أن يبتكر لنفسه طريقة متطوّرة بسبب استلهامه طريقة الخطاطين الملهمين أمثال الحافظ عثمان واسماعيل زهدي ومصطفى راقم. كما أن المقرّبين منه كانوا ينقلون عنه أنه قال: «لقد علموني الخط في عالم الأحلام». ويقول صديقه الخطاط محمد سامي «إن شوقي أفندي لا يسيء رسم الحروف ولو شاء ذلك». توفي محمد شوقي في العام ١٨٨٧.



٩٨) صورة طريفة جداً، من وحي الخيال، اجتمع فيها عددٌ من الفنّانين مع الدكتور خبير الخطوط والزخرفة، المرحوم سهيل أنور، وهو حفيد الخطّاط محمّد شوقي؛ وأخذوا يشتركون في تخيّل هيئة محمّد شوقي، حتّى خلصوا الى معالم الرسم المنشور الى جانب هذا الكلام. وقد سمحت لنا مديرية مكتبة السلمانيّة، باخذ صورة. وقد عمدنا إلى نشرها من قبيل الطرافة المحض، لا من قبيل الاقتناع.

سبحانك اللهم وبحمدك وتبارك اسمك

قطيعة الغنم ● ولا لبست سراويل على القدم ● ولا جلست على

برادة القلم فكيف أصابني هذا الألم ● حرره السيد محمد الشوقي

وتعالى جدك وجل ثناؤك ولا إله غيرك

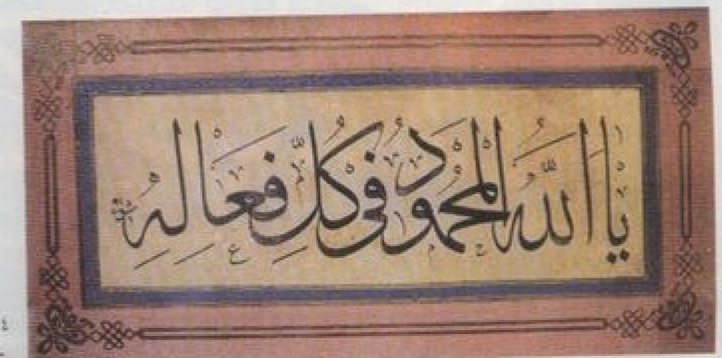


١٠٠) شهادة التوحيد بيد محمّد شوقي. وهذا التكوين ظهر على أيدي مجموعة من الخطّاطين الكبار، خصوصاً خطّاطي العصر الذهبي للخطّ.

١٠٢) لوحة أخرى ابدع محمّد شوقي في كتابتها محلّقًا في خطّي الثلث والنسخ.



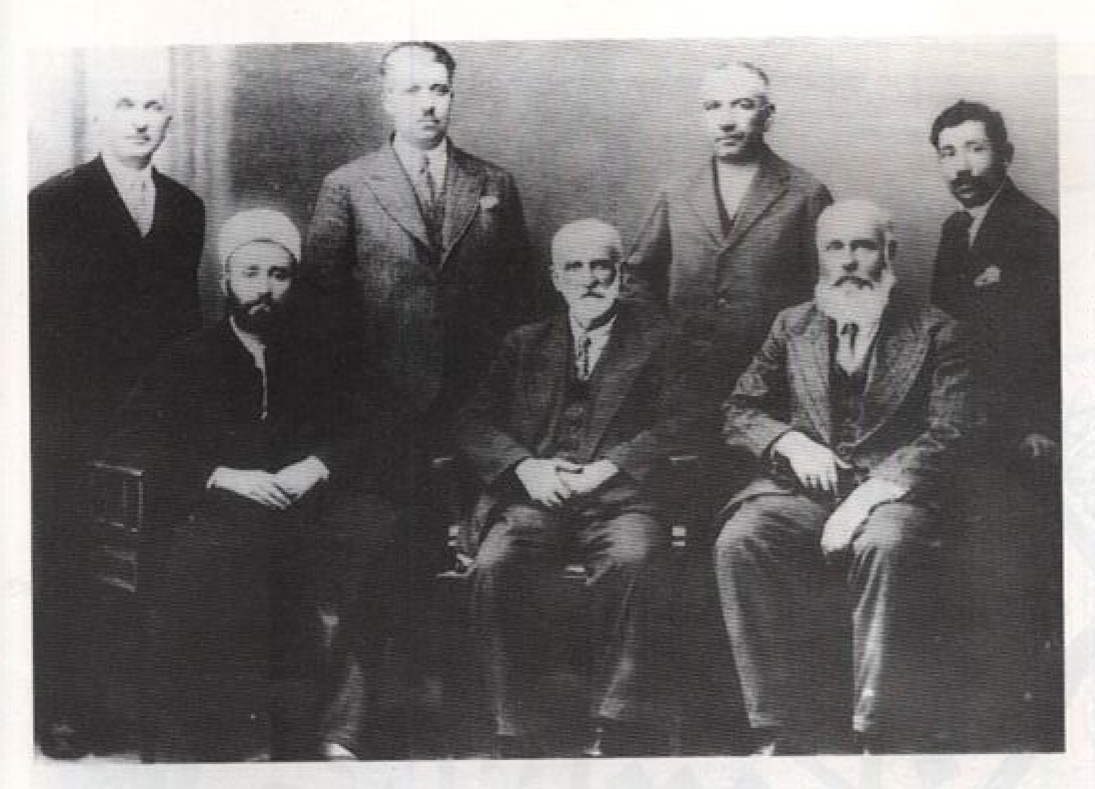
١٠٣) بسملة بالخط المحقّق كتبها محمّد شوقي؛ وزخرفها محسن فتوني عام ١٣٩٤هـ عندما كانت في مجموعته.



١٠٤) «يا ألله المحمود في كلّ فعاله» من اللوحات التي



١٠٥) تكوين رائع لمحمّد شوقي الذي لا تزال كراريسه تدرّس، حتّى اليوم، في مدارس تحسين الخطوط، بالنظر إلى رقيّ الأداء، وقوّة سبك الحروف.



١٠٦) صورة مهداة من البروفسور أمين بارين، وهي صورة فريدة من نوعها تضم سبعة خطاطين مرموقين: الخطاطون الثلاثة الجالسون هم من اليمين: إسماعيل حقي؛ كامل أكديك رئيس الخطّاطين؛ نجم الدين أوقياي. وهؤلاء الثلاثة من ألمع الخطّاطين، وهم من تلاميذ الخطاط محمد سامي. أما الأربعة الواقفون، فهم من اليمين: مصطفى حليم؛ خليل أفندي الأسكوبي؛ حامد الأمدي؛ عثمان فوزي الأماسي.

إسماعيل حقي

خطاط تركي أصيل تعلم الخط عن أبيه علمي أفندي، وعلمي عن أبيه حتى ستة بطون. وكانت ولادته في العام ١٨٧٣. تركزت بداياته على ما علّمه إيّاه أبوه إذ أخذ عنه الثلث والنسخ، بيد أنه درس الرسم والنقش في مدرسة «الصنائع النفيسة»، ثم أصبح أستاذاً فيها. ومن أبرز تلاميذه في الزخرفة كانت الفنانة المرموقة رقت قونط (١٩٠٣-١٩٨٦). أما وفاته، فكانت في العام ١٩٥٤. وكان يعرف أيضاً باسم «التن بزر» وكذلك باسم «طغراكش».



١٠٧) «رتبة العلم أعلى الرتب» لوحة من اعمال الخطاط والرسام والمذهّب اسماعيل حقي، أحد أبرز تلاميذ الخطاط محمد سامي. وهو ابن الخطاط المعروف الحاج علمي افندي، برع اسماعيل في الخط والرسم والتذهيب؛ وكان في كل منها مجلياً.



١٠٨) ﴿إيّاك نعبد وإياك نستعين﴾ آية كريمة أحسن اختيارها الخطّاط إسماعيل حقّي: ويتجلّى فيها عمق المناجاة التي يتوجّه بها المؤمن إلى خالقه، مقراً بوجوب العبادة للمعبود، كما أنّ العبد، إلى جانب إقراره ذلك، يطلب العون بشكله المطلق من الخالق. وقد وفّق الخطّاط في صياغة الحروف، فجاء تركيبها يحمل الشّكلين المتعارضين المنسجمين في آن: بساطة التركيب وعظمة الكتابة.



١٠٩) ﴿وهو بكل شيءٍ عليم﴾ تكوين متناظر، اشترك في إظهاره فنانان: إسماعيل حقّي كتابة، ونائل اركتال حفراً على الخشب، وقد حافظ على دقة الأداء لئلاّ يخرج أبداً عن الخطّ.



١١٠) ﴿نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾ كتبها أيضاً الخطّاط إسماعيل حقّي، وحفرها على الخشب الفنان نائل اركتال، بدقّته وأمانته البارزتين للعيان، ومحافظته العالية على ألاّ يعتري الخط أيّ تحريف.



١١١) ﴿نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾ أحد إبداعات إسماعيل حقّي. أمّا الزخرفة، فهي من عمل تلميذته الفنانة رفت فونت.



١١٢) تتجلى روح الخطّاط محمّد سامي، أستاذ إسماعيل حقّي، بشكل صارخ في هذه اللوحة التي تحمل النص التالي: ﴿وأن ليس للإنسان إلا ما سعى﴾.

كامل أكديك

في كتابه الصادر باللغة التركية والمعنون بـ «كامل أكديك، اي رئيس الخطّاطين» كتب ملك جلال عن أحمد الكامل، أو كامل أكديك فقال: «كان الخطّاط كامل اكديك ذا يدٍ مميزة في كتابة الخطّ العربيّ حتّى بلغ الثمانين من عمره، وكان أبرز الخطّاطين الذين عاصروه، وكان نحيفاً هزيلاً. أما ولادته، فكانت عام ١٨٦٢ م، في منطقة تدعى «فندقلي» مقابل كليّة الفنون الجميلة آنذاك. وكان قد بدأ تحصيل الخطّ على يد أستاذه سليمان أفندي، وهو لمّا يزل في الحادية عشرة من عمره».

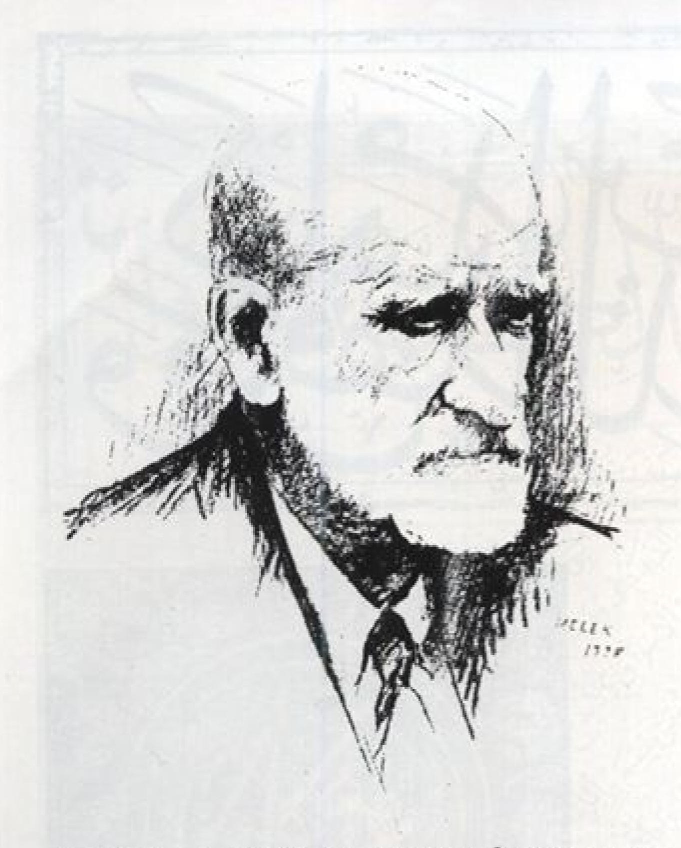
وقد نال كامل أكديك شهادته الابتدائية عام ١٨٧٧، حيث أُلحق بوظيفة حكوميّة. وقد لفت نظر رؤسائه، ممّا أدّى إلى ترقيته. وعام ١٨٨١، أُلحق بوزارة الداخليّة بصفة محاسب.

وفي العام ١٩٠٩، أصبح رئيساً للكتّاب المميزين، وكان قد تعرّف، من قبل، إلى الخطّاط الذائع الصيت آنذ الأستاذ محمّد سامي، وأخذ يتردّد عليه. وفي عام ١٨٧٩، انضم إلى عداد دارسي فنّ الخطّ على يده؛ حيث توطّدت العلاقة بينهما، وقد استمرت علاقته بأستاذه مدة أربت على٢٢ عاماً، لتشكل صداقة متينة وعميقة، بين هذين الخطّاطين الكبيرين.

وكانا يلتقيان بشكل دوري؛ إذ كان يجري اللقاء بينهما ثلاث مرات أسبوعياً. وكان الاجتماع الواحد بينهما يدوم مدة ساعتين أو ثلاث ساعات. وكانا يتداوران أماكن اجتماعاتهما. فمرةً يلتقيان في بيت محمّد سامي، ومرّة في بيت كامل أكديك.

وفي العام ١٩٣٣، استدعى الأمير محمد علي (من الأسرة الحاكمة في مصر) الخطّاط الحاج كامل اكديك إلى مصر، لكتابة قصره الذي أقامه على شاطىء نهر النيل، والمعروف باسم قصر المَنْيَل. وقد وفّق الخطّاط كامل بكتابة مجموعة من الآيات الموزّعة في أرجاء القصر، والتي تنمّ عن باع طويل في التحكّم الكتابيّ والأصالة الفطريّة لدى هذا الخطّاط العملاق، الذي لم يكن يحظى بتقدير زملائه وأستاذه فحسب، بل إن شهرته المبنية على تضلّعه من فنّه قد أكسبته شهرة واحتراماً على نطاق العالَمَيْن، العربيّ والإسلاميّ. كان الخطّاط محمد سامي يكنّ لتلميذه أحمد الكامل، الاحترام الكبير، كما كان يتوقع على يديه الخير كلّ الخير والإفادة للخطّ العربي. وكانت العلاقة بينهما تتخطّى شكل العلاقة بين الأستاذ وتلميذه إلى مرحلة العلاقة بين الأب وابنه، حيث كان كامل أفندي دائم المراجعة لكلّ الدروس التي نالها من أستاذه. وكان دائماً يوجّه ملاحظاته وانتقاداته إلى أعمال من سبقه من الخطّاطين.

وكان يجري مع أستاذه مناقشات لما يراه في أعمال الغير تصل أحياناً إلى مناقشات حادّة، بسبب الانتقادات التي يبديها حيال من سبقه أو من عاصره من الخطّاطين.. لكن ما يلبث الخطّاطان الكبيران أن يتوصّلا الى حلول منطقيّة لكلّ تلك المناقشات. وكان ذلك بفعل المحبة والتقدير اللّذين يكنّهما كامل أكديك لأستاذه سامي أفندي،



١١٢) رسم يدوي للخطّاط أحمد الكامل، بريشة مؤلّف كتاب رئيس الخطّاطين ملك جلال عام ١٩٣٨م، وذلك قبل وفاته بثلاث سنوات.

وبفعل الرغبة المتبادلة لدى كلٍّ من الطرفين في التوصّل إلى الحقيقة، وبلورة ميزات الخطّ، بغية تقديمها إلى هواة الخطّ ومحترفيه بصورة لائقة.

ولم يكتف كامل اكديك بما حصّله من أستاذه، بل سعى إلى مجاوزته، اذا قدّر له ذلك.

ولم يكن يعمل على كسب المال، بل كان يعمد الى تدريس طلابه تاركاً لهم أمر الدفع أو عدمه. ولم يكن عدم حصوله على المال ليفتّ في عَضُدِه، أو يحدّ من انطلاقته للاستمرار في التحصيل الشخصي للخطّ بشتى أنواعه.

والجدير بالذكر، أنّ اكديك هو آخر من حصل على براءة من الصّدارة العظمى، باعتباره رئيساً للخطّاطين. وقد توفي عام ١٩٤١م. أما أستاذه محمّد سامي، فكانت ولادته عام ١٢٥٣هـ ووفاته عام ١٣٢٨هـ.

صحيح أن الحاج أحمد كامل، قد منحته الصدارة العظمى شهادة رئاسة الخطّاطين، غير أنّ شهادته هي إجازته. اذ يجب على الخطّاط، اذا رغب في أن يكتب بشكل مستقلّ وأن يوقّع على ما يكتبه، أن يكتب لوحة يرفعها الى أستاذه الذي يدقّق ملياً في كتابة تلميذه، حتّى اذا ما وجده جديراً بنيل شرف الإجازة، فيجيزه بحقّ التوقيع على كتاباته؛ ومن الجدير بالذكر أنّ الخطّاط الحاج أحمد كامل قد نال إجازته من ثلاثة من أقدر الخطّاطين وأشهرهم، هم: محمّد سامي، محمّد شفيق، محمّد شوقي.



١١٤) (ومن تركها فقد هدم الدين) أحد تكوينات كامل أكديك.



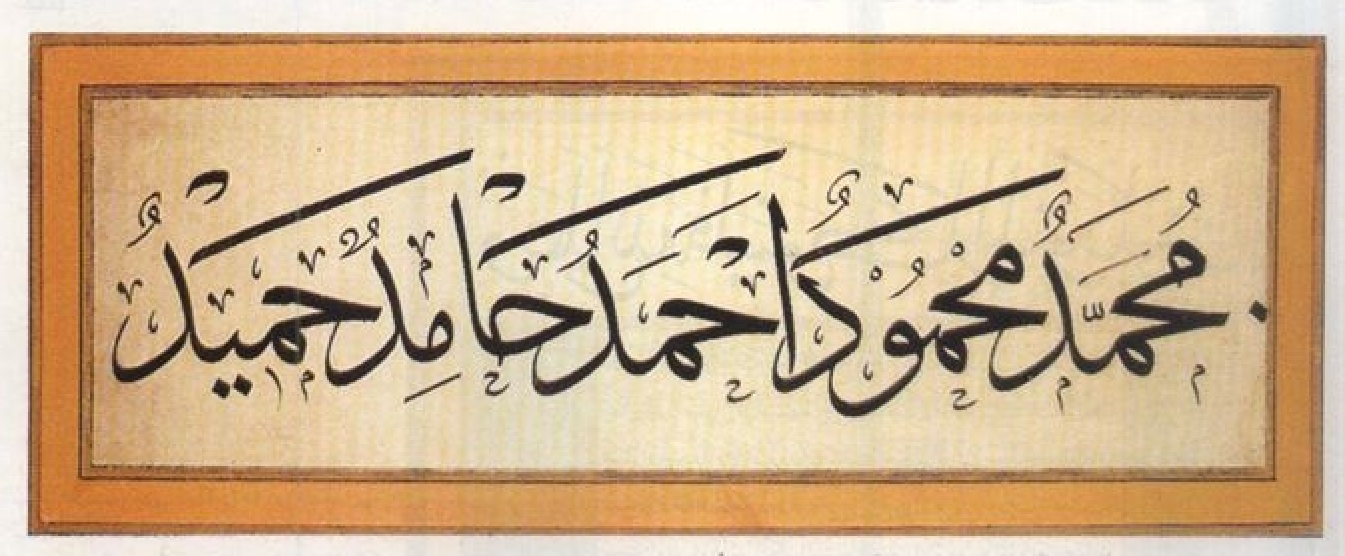
١١٥) (لا موجود إلاّ هو) تكوين جميل كتبه رئيس الخطّاطين كامل أكديك بالذّهب. أمّا الزخرفة، فقد رسمها، هي الأخرى، بالذّهب الخالص، وبطريقة الهالكار التي تتمّ بالذهب وحده، وبطريقة تدرّج اللون.



١١٦) عمل آخر للفنان كامل أكديك يتسم بالنقيضين: البساطة من جهة والروعة من جهة أخرى.

واستعينوا في أعمالكم فإن عجزوا

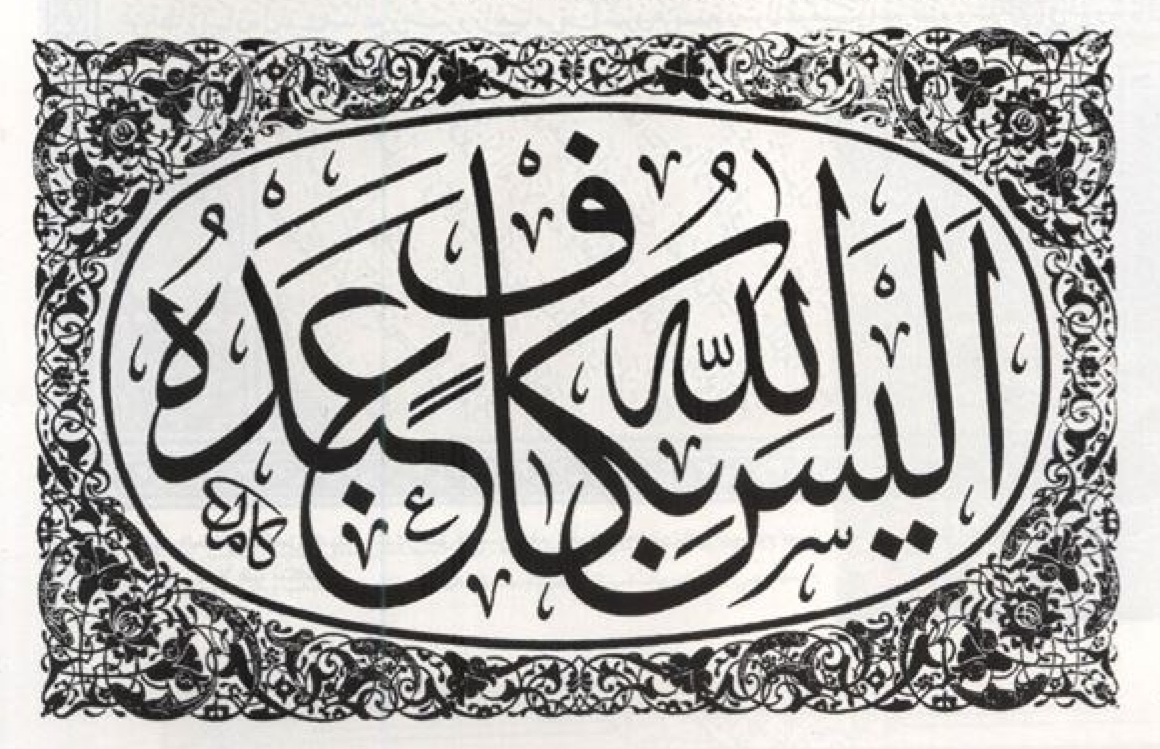
١١٧) لوحة لرئيس الخطاطين كامل أكديك بالثّلث المشق والنّسخ؛ وقد زُخرفت بحليتين الى اليمين واليسار. ويحيط بالكتابة إطار صُمّم ونُفّذ بطريقة الهالكار؛ وقد امتزج الخطّ بالزّخرفة ممّا اعطى عملاً فنياً متكاملاً.



١١٨) أسماء الرسول (ص)، وهي، أيضاً، من عمل رئيس الخطّاطين كامل أكديك. وتُرى متانة يده بالفتحة الطويلة المتكررة. (مجموعة محسن فتوني)



١١٩) لوحة بجليل الثلث للخطاط كامل اكديك، موجودة في قصر الأمير محمد علي (المنيل)، على ضفاف النيل بالقاهرة.



١٢٠) لوحة لكامل أكديك (أليس اللهُ بكافٍ عبده).

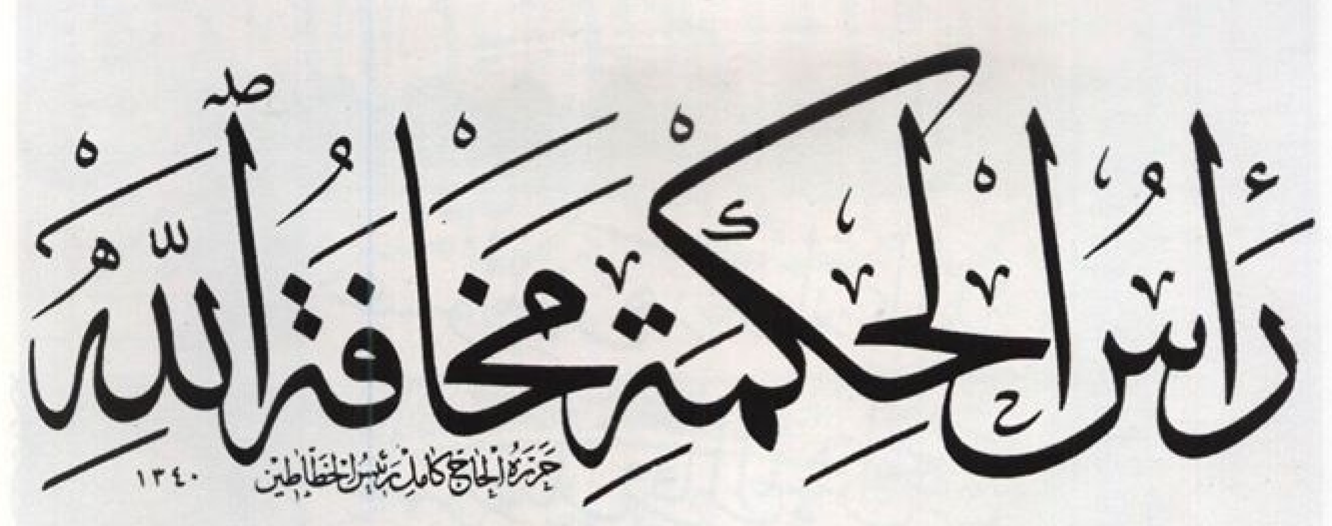


١٢١) لوحة مزخرفة الإبطين؛ والاطار مُنفّذ بطريقة الهالكار؛ وقد وُفِّق رئيس الخطّاطين كامل اكديك بخطَّي الثلث والنسخ.

١٢٢) بيت من الشعر أو حكمة، باللغة التركية، بقلم الثلث، كتبها رئيس الخطّاطين كامل آكديك.



١٢٣) آخر شهادة منحت لخطّاط؛ فقد نالها الرئيس الأخير للخطاطين كامل آكديك، وقد أصدرها الباب العالي، الصدارة العظمى (رئاسة الوزارة)، ديوان همايون؛ وبها يمنح درجة رئاسة الخط؛ ذلك أن الانقلاب الذي قام به الديكتاتور كمال باشا (أتاتورك) والذي نجم عنه إلغاء استخدام الخط العربيّ، واستخدام الحرف اللاتيني بدلاً منه، قد أوقف الدفق الهائل نوعاً وكمّاً من الخطاطين، وأوقف مسيرتهم المعطاء. ولكنّ الحرف اللاتيني لم يستطع قط ملء الفراغ الفنّيّ الذي تركه الخطّ العربيّ.



١٢٤) (رأس الحكمة مخافة الله) لوحة للخطاط كامل أكديك.

١٢٥) لوحة للخطاط الحاج أحمد أكديك.



١٢٦) لوحة لرئيس الخطاطين كامل أكديك بجليل الثلث، تبدو فيها ضربات القلم المُحْكَمة. (مجموعة محسن فتوني).

محمد نظيف

خطّاط تركي ولد في العام ١٨٤٦ في مدينة روسْجُق في بلغاريا. جاء به والده الى استانبول ودخل الاندرون (جهاز تعليمي تربوي كان تابعاً للسراي العثماني). وقد أخذ الثلث والنسخ عن محمد شفيق أولاً، ثم عن عبد الأحد وحدتي. كما أخذ عن محمد سامي خطوط التعليق والديواني الجلي والطغراء وجليل الثلث. وعمل خطاطاً في دائرة الأركان الحربية. من أبرز تلاميذه حامد الآمدي (موسى عزمي) ومحمد فهمي. توفي محمد نظيف في العام ١٩١٣.



١٢٧) بسملة بخطّ المحقّق سبق لعدد من الخطّاطين أن كتبوها بالشكل عينه. وكلٌّ يقصد من ذلك إقناع نفسه وإقناع الناس بأنّه أصبح قادراً على تقليد الأساتذة الكبار. وقد ذيّل محمّد نظيف لوحته بالعبارة التالية: خاكباي اوليا، أي خادم الأولياء. ثم كتب اسمه محمّد نظيف پرُخطا، أي الكثير الخطايا.



١٢٨) قطعة خطّيّة بقلم جليل الثّلث لمحمّد نظيف. والكتابة فيها رائعة. الأصل موجود في مكتبة السليمانيّة.

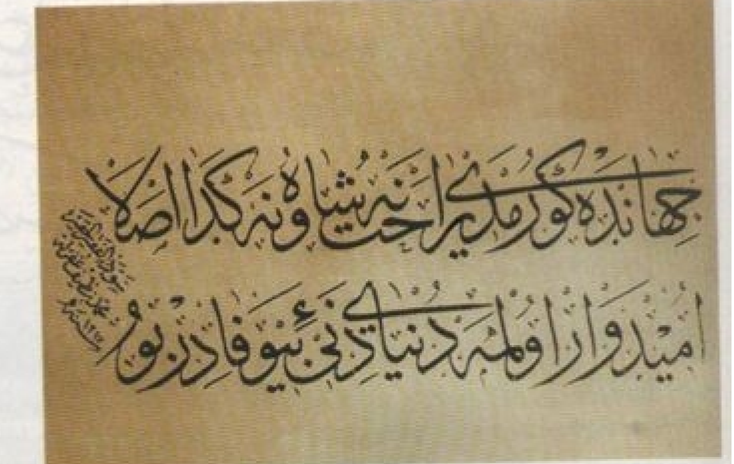


١٢٩) كتابة بجليل الثّلث محفورة على الصخر في منطقة السليمانيّة.

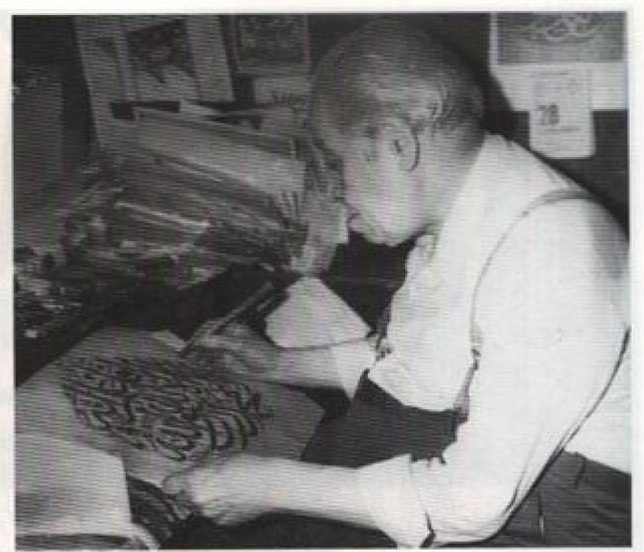


١٣٠) لوحة كتبها محمّد نظيف بالذّهب على أرضيّة سوداء، وقد وُفّق في سبكها. الأصل في متحف الخطّ العربي - بايزيد - استانبول.





١٣١-١٣٢) اللوحة التي تقع في الأعلى، واللوحة التي تقع إلى اليمين، لهما الميزات نفسها: فقد كتبتا بالجودة نفسها بخط الثّلث الرفيع المستوى، الذي يدل على مكانة الخطّاط نظيف.



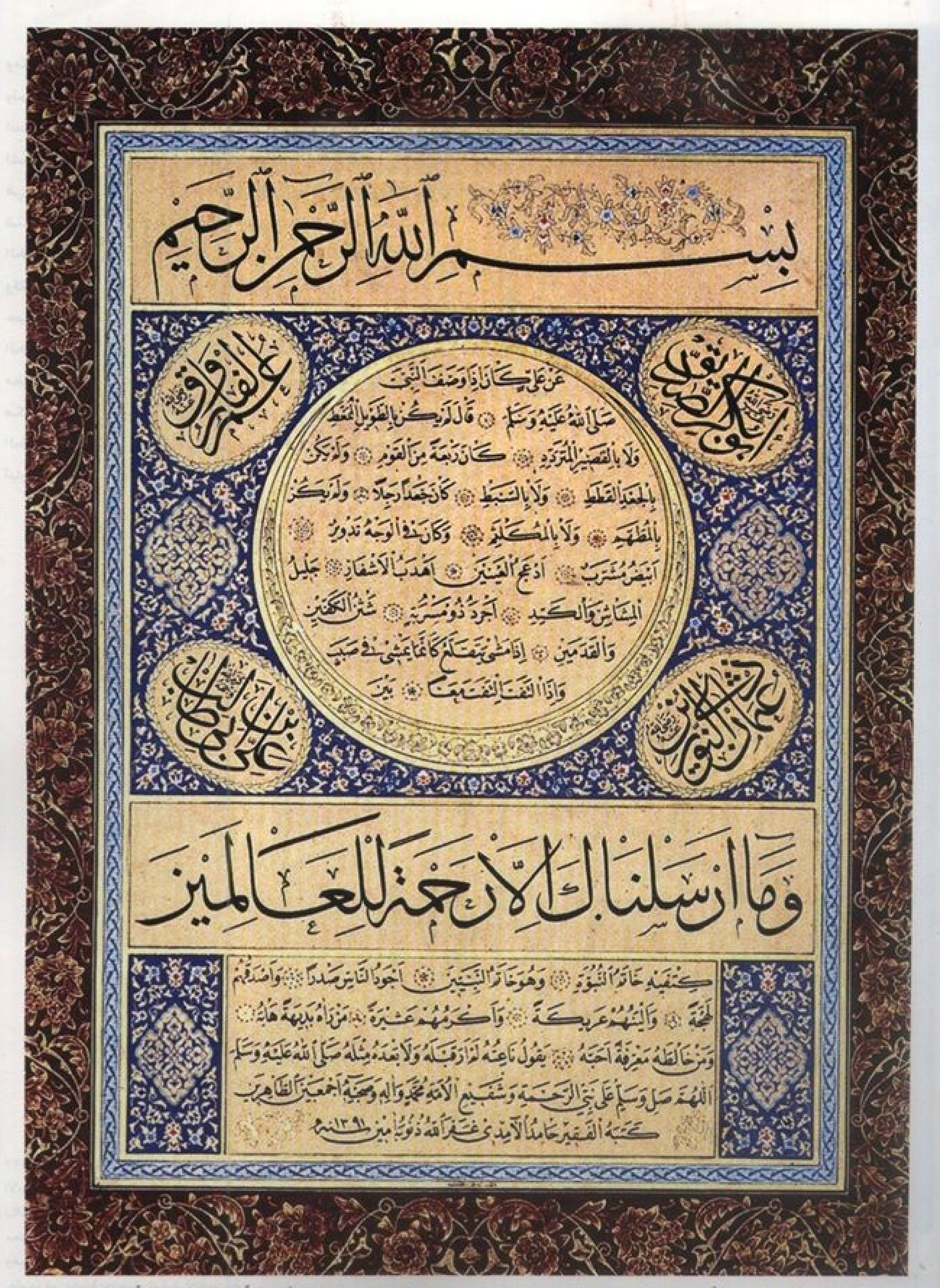
١٢٣) صورة الخطاط الآمدي.

حامد الآمدي

هو الخطّاط المرحوم موسى عزمي الذي اشتهر باسم حامد الآمدي. ابتدأ حياته بالتوقيع باسم (عزمي)؛ ثم اعتمد التوقيع الآتي: حامد ايتاج. وكلمة ايتاج مركّبة من كلمتين باللغة التركية، فكلمة (آي) تعني الشهر؛ وكلمة تاج لها المعنى العربي نفسه. فيكون معنى اسمه «تاج الشهر». ولم أتمكن من اكتشاف سرّ اختياره لهذه التسمية. وقد التقطت له هذه الصورة في مكتبه الكائن في شارع الباب العالي بمحلة سوركه جي في استانبول. وممّا لا شكّ فيه أنّ الخطّاط حامد الآمدي أحد الخطّاطين الذين أثّروا بأعمالهم ولوحاتهم الخطّ العربيّ. وقد أخذ الخطّ مع زميله محمّد فهمي عن الخطّاط محمد نظيف، عندما كان محمد نظيف خطّاط الأركان الحربيّة. وعندما سألته عن سبب اختياره اسم حامد، أشار بسبّابته إلى السماء، وقال إني «حامد» الله. وهو من مواليد أرض روم سنة ١٨٩١م. وكان قد سمع عن مستوى التعليم في استانبول ومستوى الحياة فيها؛ فقصدها، وكان يومذاك في الخامسة عشرة من عمره، وعمل في مطبعة الأركان الحربية.

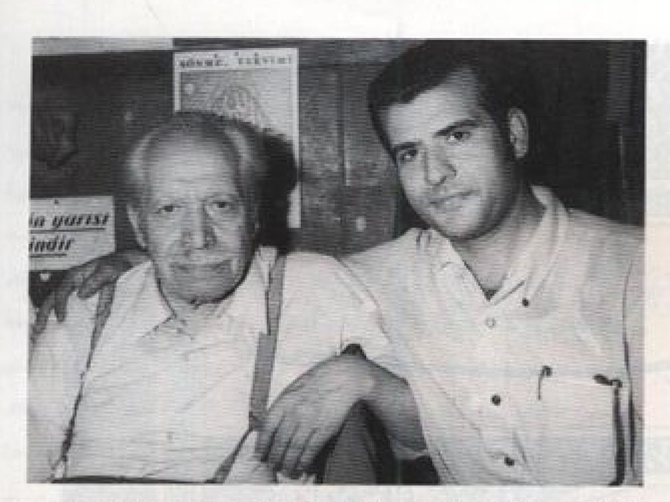
بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين
إياك نعبد وإياك نستعين اهدنا الصراط المستقيم
صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم
ولا الضالين

١٢٤) سورة الفاتحة كتبها حامد الآمدي. وقد اعتمد في إخراج كلماتها، كما هي في سورة الفاتحة التي كتبها من قبل الخطاط الأشهر مصطفى راقم: فباعَدَ بين الحروف بالطريقة نفسها. كذلك باعَدَ بين أماكن المد في الكلمات. وكثيراً ما عمد الخطاط حامد إلى تقليد تراكيب قام بها سابقوه من الخطّاطين المرموقين. وكان يضع توقيعه عليها دون



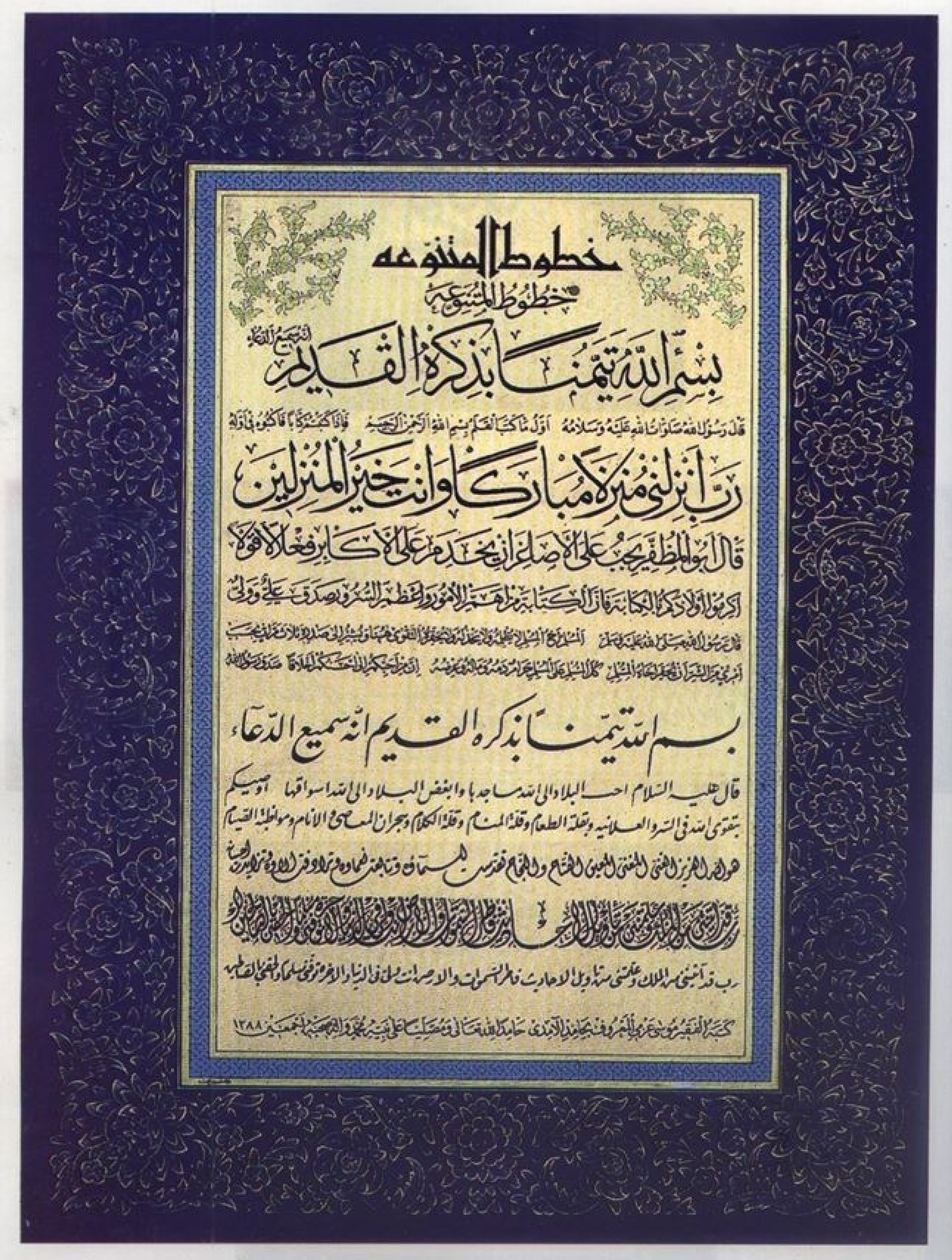
١٣٥) حلية شريفة كتبها حامد الأمدي، وقد قامت الفنانة السيدة رفت قونت بزخرفتها. وتبدو في الحلية الألوان الرّائعة التي كانت الفنّانة رفت تتميز بها.

وكانت مناسبة كبرى أن يلتقي، أثناءها، بأكبر خطاطي ذلك العصر ومنهم محمد نظيف. وقد مهّد له هذا اللقاء السبيل لتثبيت قدميه وترسيخ مكانته بين خطاطي استانبول. وفي العام ١٩٢٠م، قدّم استقالته من العمل الرسمي؛ واستقرّ رأيه على الاحتفاظ باسمه المستعار (حامد) الذي أضحى كاسم حقيقي له، رافقه حتّى آخر يوم في عمره. إن الفترة الزمنية الواقعة بين العامين ١٩٢٠م و١٩٦٥م، أهم فترة في حياة الخطاط حامد الآمدي، على الصعيد الفنّي. أمّا الخطاط، على الصعيد العملي، فقد مارس الخطّ طوال ٧٥ عاماً. وكتب أعداداً هائلة من اللوحات؛ كما كتب مُصْحَفَيْن. إلا أنّه، في أواخر حياته ولضيق ذات اليد، وبسبب اعتلال صحته، أخذ يمنح إجازات في الخطّ لراغبيها، حتى وان كانوا لا يستحقونها، أو لم يكونوا خطّاطين، مقابل دريهمات زهيدة. وكان يمنح الإجازات دون أن يطلع على أيّ نتاج، مكتفياً بأخذ الأجر. وقد أخذ عنه وتلمذ له عدد لا بأس به من الخطّاطين المعاصرين. وقد توفي حامد في مأوى العجزة يوم ١٨ أيار/مايو من عام ١٩٨٢م.

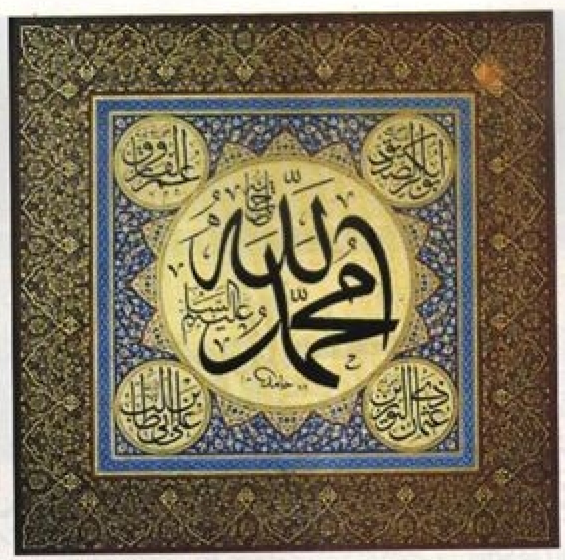


١٣٦) محسن فتوني إلى اليمين، أثناء أوّل زيارة لحامد الآمدي في مكتبه عام ١٩٧٠م.

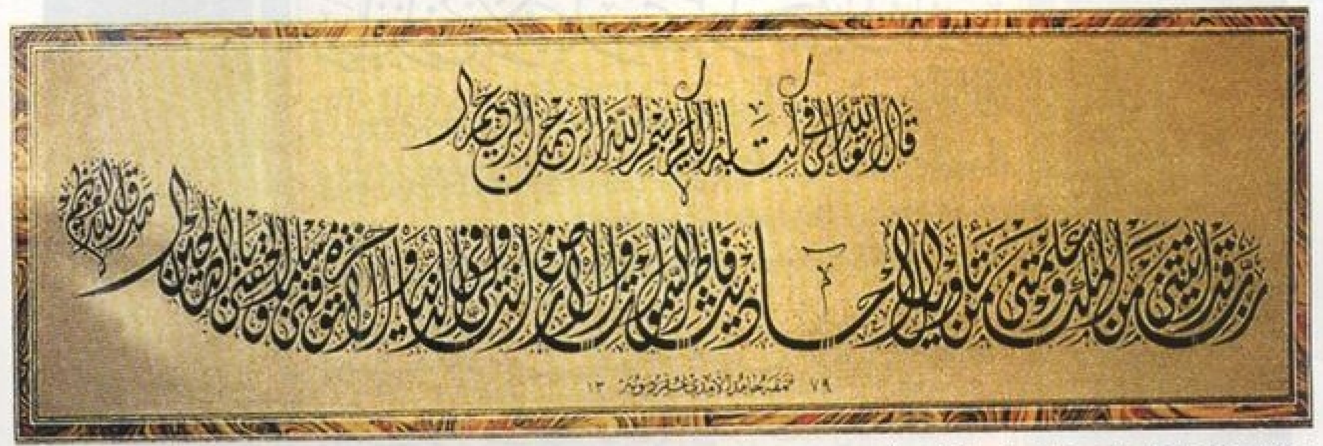
١٣٧) شهادتا التوحيد، كتبهما المرحوم حامد الآمدي بناء على طلب المؤلف. ومن الجدير بالذكر أنّ هذه اللوحة صممها أصلاً مصطفى عزّت، ونفّذها بقياس ٤ أمتار؛ وهي موجودة في الجامع الأخضر (يشيل جامع) في مدينة بورصة بتركيا. (مجموعة محسن فتوني).



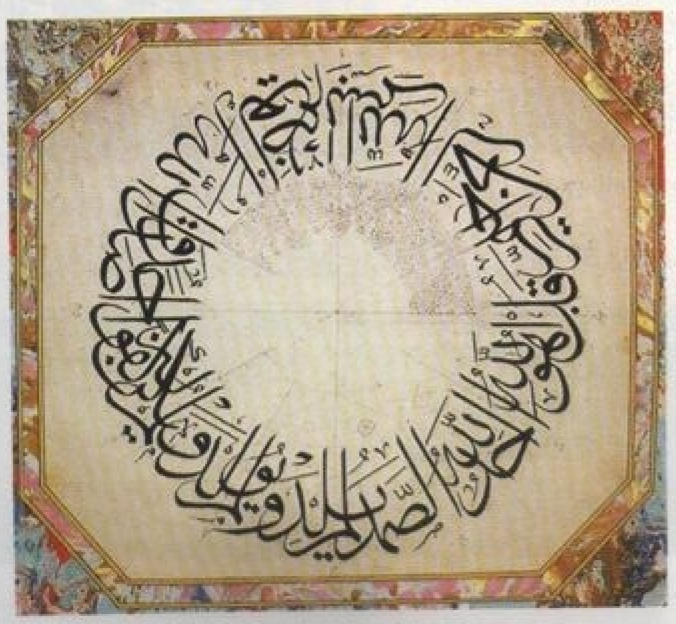
١٣٨) لوحة كتبها الخطاط الراحل موسى عزمي (حامد الآمدي)، كما هو وارد في ذيلها، وبخط يد كاتبها. وقد تضمنت، هي أيضاً جميع أنواع الخطوط؛ وسمّيت، بحسب اللفظ التركي (خطوط المتنوّعة). وقد قام حامد فيها بتقليد كامل اكديك تقليداً كاملاً. أما الزخرفة التي تحيط باللّوحة، فهي من عمل الفنّانة رفت فونت، التي اعتمدت طراز الهالكار؛ ويلاحظ أن زخرفة الهالكار تبنى على أساس لون واحد، ينفّذ بالتدرّج اللونيّ. (مجموعة محسن فتوني).



١٣٩) لوحة لحامد (مجموعة البروفسور أمين بارين).



١٤٠) لوحة أخرى لحامد (مجموعة البروفسور أمين بارين).



١٤١) لوحة لم تكتمل من أعمال حامد. ويبدو أنه كان يرغب في دمج الخطّ بالزّخرفة.

حامد

النابغة التركي في الخط العربي

شعر: أمين نخلة

بأحلى خطوط الوشي ما خطَّ «حامدُ»!

وتفديه أمٌّ للربيع، ووالدُ!

أحاول بالتشبيه وصفَ سطورهِ،

وإنْ أعجزَ التشبيهَ ما أنا ناشدُ:

فكالجيش، هذا صفّهُ غيرُ ملتوٍ،

وكالغيد، هذا سربُهُ المتواردُ!

لعمرُكَ: ليس اثنانِ في العصرِ، إنّما

أخو عبقرياتِ المراقمِ واحدُ!

إذا خطّ شعراً، جوّدَ الشعرَ خطُّهُ،

كأنّ عليه أنْ تجودَ القصائدُ

وما ذاكَ صوغَ اللفظِ، لكنّ روعةً

لها منْ مصوغِ الخطِ لمحٌ يشاهدُ!

أ«حامدُ»: تلكَ الضادُ، هلْ كحروفها

حلاً لعيونٍ إثمدٌ، ومراودُ؟!

فسلْ قومكَ التركَ، الذين تغيّروا

عن الضادِ، هل قد أدركَ الفقدَ فاقدُ!

هوَ الحليُ جنْبَ الحليِ دونَ سطورها!

فيا أحرفَ اللاتينِ: أينَ القلائدُ؟

إذا «ألفاتُ» الضادِ لاحتْ قدودُها،

بدا في قدودِ الغيدِ قالٍ، وحاسدُ

وفي نقطِ «الثاآت» غمزٌ محبّبٌ،

وفي «العينِ» غنجٌ، فهي غيداءُ ناهدُ

ولله كم في «السينِ» روحٌ لمقلةٍ

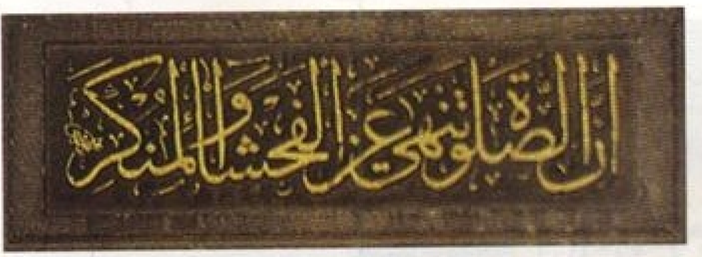
لها منْ تعاريجٍ، هناكَ وسائدُ

لخطّكَ باتَ الحبر كالتبر غالياً،

وأطنبَ دلالٌ، وفصّلَ شاهدُ

وفي السبْحِ اللماحِ قامَ مغيّرٌ

يقولُ: ألا أينَ الحلى، والفرائدُ!



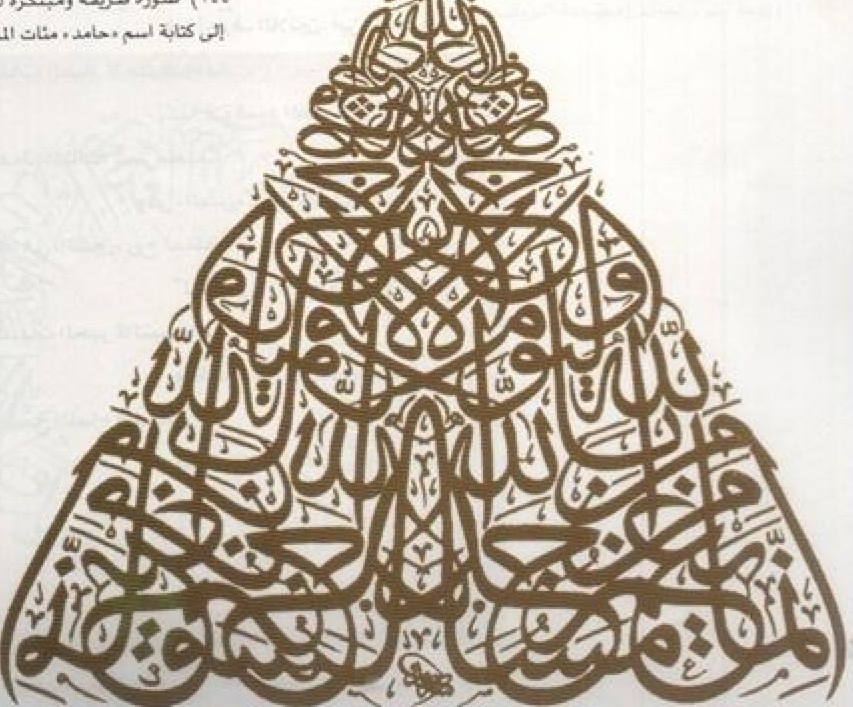
١٤٣) لوحة في واجهة «شيشلي جامع»، محفورة على الرّخام؛ كذلك اللوحة الرائعة الواردة أسفل الصفحة، والتي تعتبر من أجمل وأروع ما أنتجه حامد الآمدي.



١٤٢) لوحة الرزق على الله، كتبها عدد من الخطاطين وكان آخرهم المرحوم حامد.



١٤٤) صورة طريفة ومبتكرة للفنان حامد الآمدي. عمد الفنان محمد مندي - أبو ظبي - إلى كتابة اسم «حامد» مئات المرّات، لتكوين الصورة.



١٤٥) تكوين خطي متناظر بخط الثلث فوق مدخل جامع شيشلي.

محمد فهمي

ولد الخطاط محمد فهمي في العام ١٨٦٠، وتوفي في العام ١٩١٥. بدأ تعلّم الخط على يد محمد شوقي، وكان من أبرز الخطاطين، وكذلك من أبرز العاملين على تدقيق المصاحف وتصحيحها في الهيئة التابعة لدائرة المشيخة الإسلامية في الدولة العثمانية. وهذه الهيئة كانت تتولّى الإشراف على سلامة المصاحف المطبوعة. وإلى جانب كونه خطاطاً لامعاً، كان قارئاً بارزاً للقرآن وحافظاً له.

وفي إحدى زياراتي لاستانبول، عثرت على مجموعة من لوحاته فاشتريتها جميعاً. وزرت الخطاط حامد الآمدي وأطلعته عليها، فأخذ يتفحّصها بإمعان شديد، وقال لي: إن محمد فهمي كان زميلاً لي في تلقّي دروس الخط، على يد الخطاط محمد نظيف.



١٤٦) (من تكبّر وضعه الله) تكوين جميل من أعمال الخطاط محمد فهمي، وقد تشرّب روح أستاذه محمد نظيف؛ فجاءت كتابته في هذه اللوحة، وكأنها كتبت بيد أستاذه. (مجموعة محسن فتوني)



١٤٧) أحد تكوينات محمد فهمي، ونص اللوحة هو التالي: «قال الله تعالى إنفق أنفق عليك»، وقد كتب بخط الثلث الجليل. (مجموعة محسن فتوني)



١٤٨) (شفاعتي لأهل الكبائر من أمتي) براعة كتابية وانطلاقات قلمية، وسيطرة فنية للخطاط محمد فهمي. يلاحظ حرف الـ «ل» لكلمتي «أهل» و«الكبائر»، بعملية توليد حرفية رائعة.(مجموعة محسن فتوني)



١٤٩) حلية شريفة على أرفع مستوىً سواء في الكتابة أو في الزخرفة البارعة والألوان الجميلة، لمحمّد فهمي.



١٥٠) بيتان من الشعر باللغة التركيّة العثمانيّة، ويلاحظ كثرة وجود الكلمات العربيّة، وذلك بسبب تأثير الحضارة العربية في اللغة التركية.



١٥١) اللوحة السابقة تحوي البيت الأول؛ أمّا الثانية، فتضم البيت الثاني؛ والغريب أنّ أتراك ما بعد انقلاب أتاتورك قد تغيّرت عليهم اللغة التركية العثمانية، واصبحوا عاجزين عن فهمها.



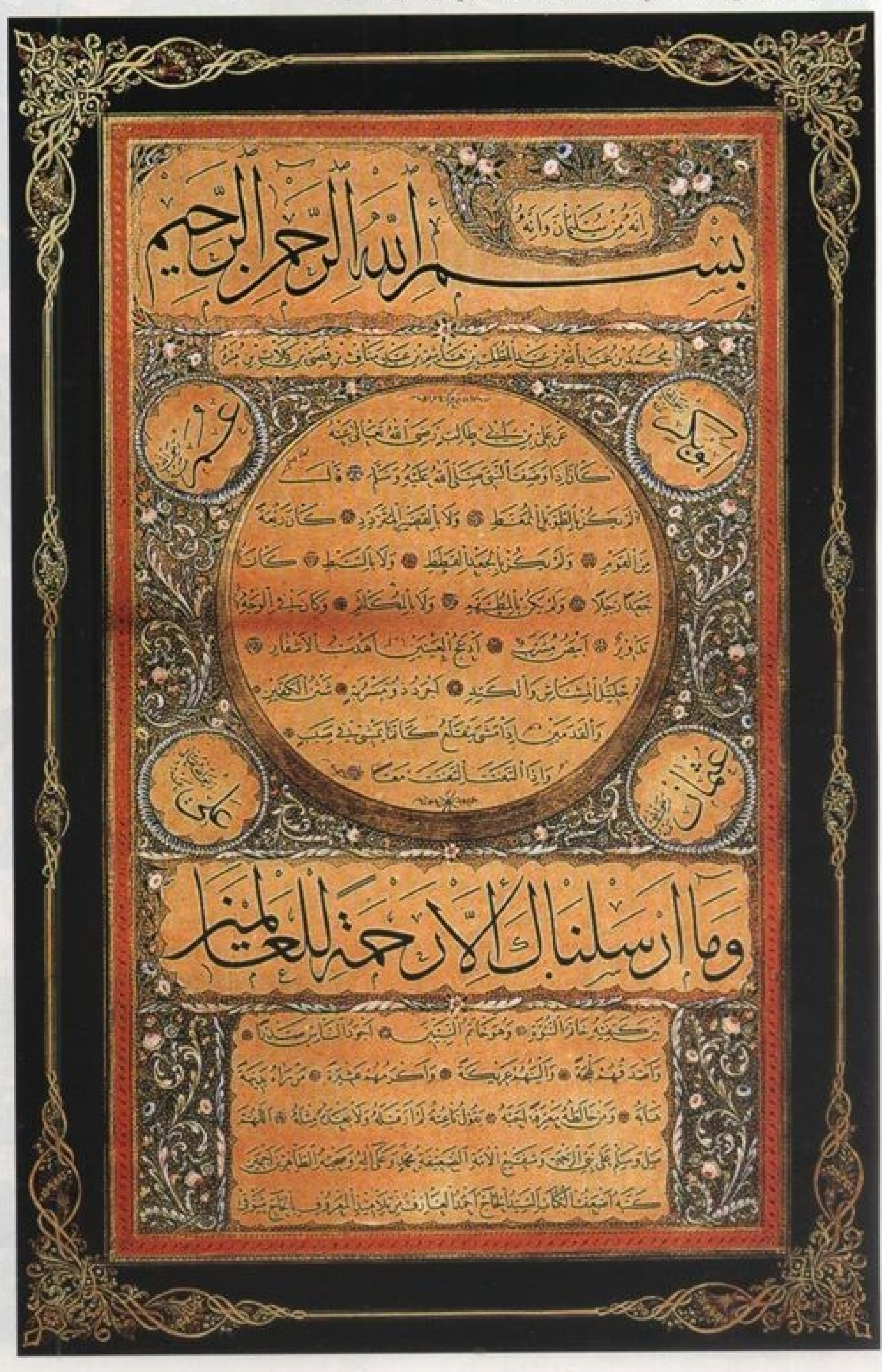
١٥٢) بيت من الشّعر كُتِبَ بخطّ الثّلث، وبحبر يسمّونه في استانبول حبر الزرنق، أي الزرنيخ، وهو حبر ذو طواعية عجيبة. لذلك اعتمده خطاطو أيّام زمان في كتابة البروفات أولاً.

(اللوحات الثلاث للخطاط محمد فهمي من مجموعة محسن فتوني)

عارف الفلبوي

ولد الخطاط عارف الفلبوي في استانبول في حي يعرف باسم جارشانبه ويلفظ شارشانبه. ولهذا عرف أول ما عرف بلقب جارشانبه لي. كما اشتهر أيضاً باسم (البقّال) لكونه صاحب محل بقالة، أول أستاذ له هاشم أفندي، من تلاميذ مصطفى راقم، وبعده، أخذ الخط عن علي حيدرلي (شرشرلي). وكان لعارف الفلبوي تراكيب جميلة ولوحات في الخط المثنى. وتروي بعض المصادر أنه كان تلميذاً لشوقي.

من أبرز تلاميذه الخطاط والشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي الذي كان رئيساً للخطاطين. وأبرز ما يعرف عن الفلبوي أنه كان يحدد لكل لوحة اسم كاتبها دون أن تكون موقّعة. أما وفاته، فكانت في العام ١٨٩٢.



١٥٣) حلية شريفة كتبها الحاج عارف الفلبوي، ويتبيّن للقارئ مدى مقدرة هذا الخطّاط على الأداء العالي.

بسم الله الرحمن الرحيم

اللهم أنت ربي

لا إله إلا أنت عليك توكلت وأنت رب العرش العظيم

لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم

ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن أعلم أن الله

على كل شيء قدير وأن الله قد أحاط بكل

شيء علماً وأحصى كل شيء عدداً اللهم

إني أعوذ بك من شر نفسي ومن شر كل دابة أنت

آخذ بناصيتها إن ربي على صراط مستقيم

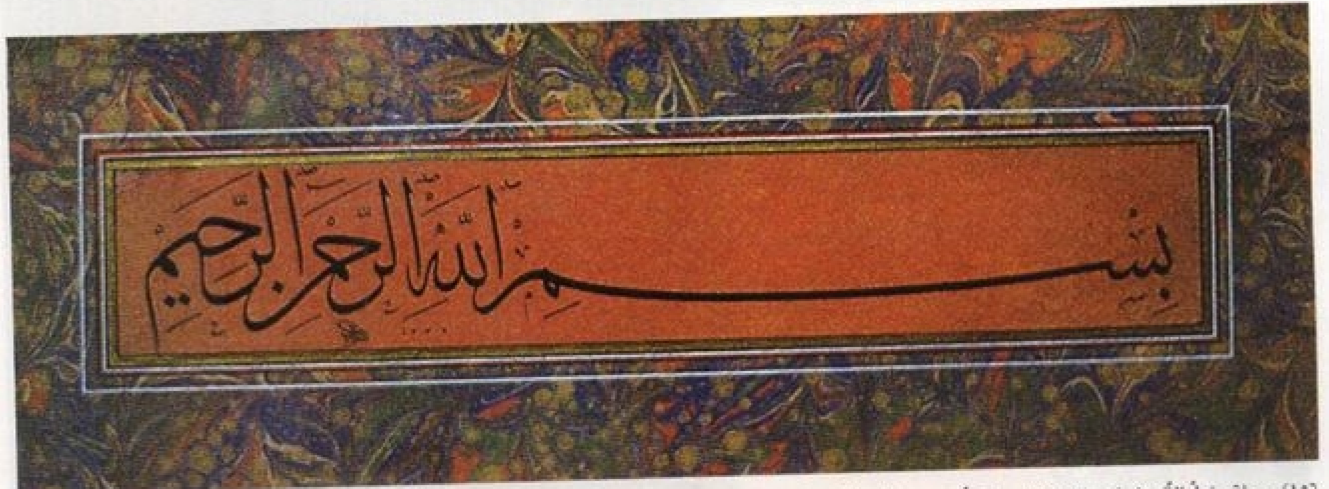
١٥٤) لوحة بخطّ يد عارف الفلبوي، وهي ذات بسملة مركّبة بالخطّ الثلث، في حين أن الأسطر الأفقيّة كُتِبت بخطّ النّسخ. أمّا الكتابة التي تشكّل إطاراً من ثلاث أضلع، فقد كتبها بخطّ الريحاني، أو «الإجازة».



١٥٥) لوحة جميلة جداً، بكامل عناصرها الخطيّة أو الإخراج، الذي نابت عن الزخرفة فيه أوراق الإبرو، بحيث جاءت النتيجة عملاً فنياً متكاملاً .

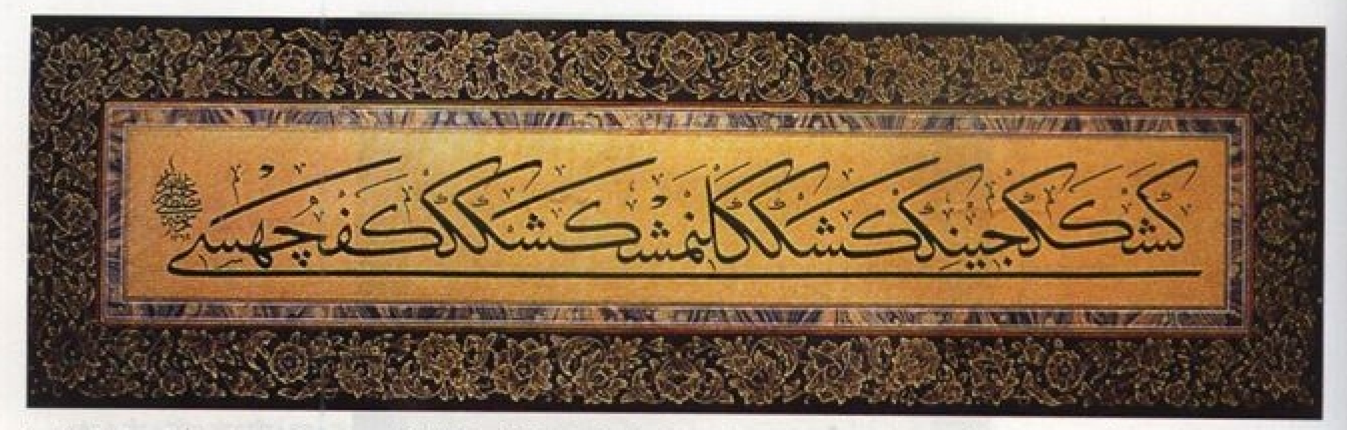
مصطفى حليم

اسمه الحقيقي مصطفى عبد الحليم اوزيازجي؛ وهو تركي، يتحدّر من أبٍ جاء من بلاد القرم، وتزوّج في استانبول من سيدة سودانية. ولد في العام ١٨٩٨؛ وأحب الخط حباً بارزاً منذ نعومة أظافره. وقد تعلّم الخط الرقعي على يد الخطاط حامد الآمدي. وما أن فتحت «مدرسة الخطاطين» في استانبول سنة ١٩١٤ حتى كان أول طالب ينتسب اليها حيث قضى أربع سنوات ينهل من معينها، على أيدي أبرع الخطاطين، أمثال: حسن رضا وكامل أكديك ومحمد خلوصي واسماعيل حقي وفريد بك. وقد عني مصطفى حليم بتعلّم فن النقش والزخرفة، حتى وزّع نشاطاته في كتابة خطوط المطبعة العسكرية التابعة لهيئة الأركان. وبعد إلغاء الحرف العربي في استانبول، عمد للعمل في الزراعة؛ غير أن حنينه للكتابة حداه على العودة لكتابة اللوحات. وقد تميز بمقدرة ظاهرة في تقليد أكبر اساطين الخط وكان يكتب بسرعة لافتة مما دفع بالمسؤولين إلى تعيينه أستاذاً للخط في «أكاديمية الفنون الجميلة». غير أن حياته ختمت، اثر اصابته في حادث مرور عام ١٩٦٤.



١٥٦) بسملة بخطّ الثّلث لحليم، الذي كان من مقلّدي مصطفى راقم؛ وقد حاز مرتبة رفيعة أثناء التّقليد. وهذا ما لا يتيسّر بسهولة لخطّاط أن يقلّد راقماً.

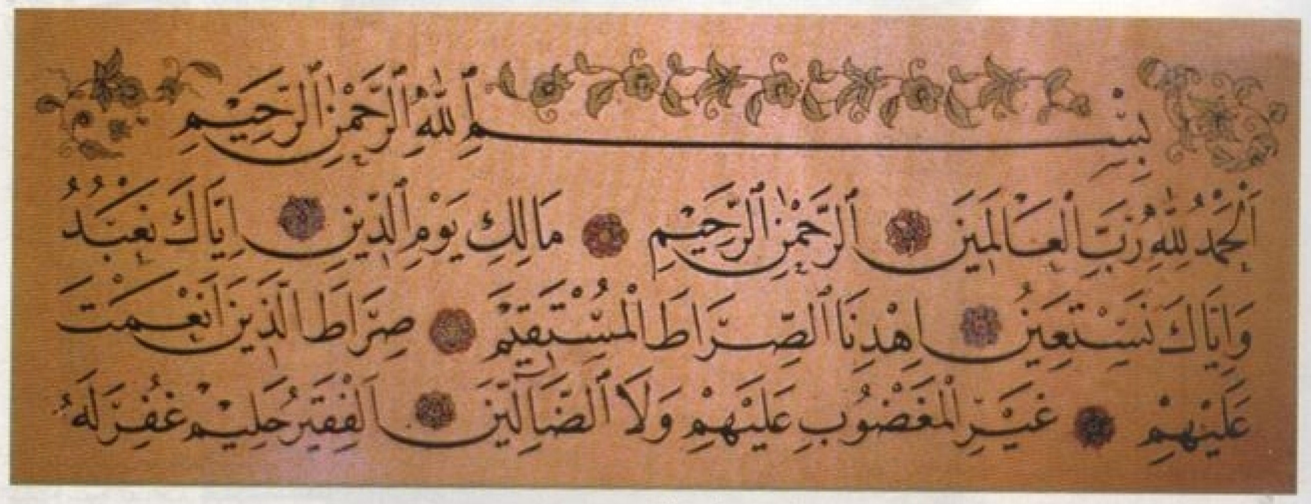
١٥٧) لوحة تضمّ بيتاً من الشّعر باللغة التركية، من أعمال مصطفى حليم النّاجحة.



١٥٨) جملة كاملة باللّغة التركيّة، كتبها حليم، وكأنّها كلمة واحدة، ويمكن تقسيمها كما هو آت: «كشككجينك كشككلنمش كشك كفجه سي». وقد جاء شرحها أو ترجمتها الى العربية في كتاب «فن الخط» على النحو التالي: «معرفة كشك صانع الكشك المغموسة بالكشك». إنها جملة غير مفيدة، كما يبدو. لكن الغرض منها إظهار براعة الخطّاط في كتابتها. وهذا يقابله بعض الجمل التي يكتبها خطّاطون ولا قصد لهم إلا الإعجاز الكتابي، كقولك: «حججنا مع الحجاج حجة كحجيجهم فتحججوا أو عجوا عجيجاً كعجيجهم والأعادي تعججوا... الخ».



١٥٩) بسملة بخطّ النّسخ لمصطفى حليم. ونادراً ما تُكتب البسملة منفردة بالنّسخ.



١٦٠) سورة الفاتحة بكاملها مكتوبة بخط النّسخ الجميل، وبأداء كتابيّ كلاسيكيّ للخطّاط مصطفى حليم.



(١٦١) شاهد قبر تُوّج بالبسملة، والبقية سورة الفاتحة، وتوقيع الخطاط مصطفى حليم.



١٦٣) تكوين قام رئيس الخطّاطين، الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي، بتصميمه وكتابته في العام ١٣٣١ للهجرة. ونصّه: (أعوذ بكلمات الله التامّات من شر ما خلق). والرفاعي درس الخطّ على يد أستاذه الحاج أحمد العارف الفلبوي، الذي تلمذ لمحمّد شوقي.
(مجموعة محسن فتوني)

ابو السعود فراج

١٦٤) عمل موفّق للخطاط محمّد عبد العزيز الرفاعي، تلميذ الخطاط عارف الفلبوي.



١٦٥) ﴿بسم الله الرحمن الرحيم ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك ورفعنا لك ذكرك فإن مع العسر يسراً إن مع العسر يسرا فإذا فرغت فانصب وإلىٰ ربك فارغب﴾ عمل آخر للرفاعي.



١٦٦) لفظ الجلالة واسم الرسول: ثم أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة. للخطاط الرفاعي.



١٦٨) نص اللوحة: قال الله تعالى: ﴿انه من سليمان وانه بسم الله الرحمن الرحيم﴾ وقد تعمّد الرفاعي إخراجها بشكل إجّاصة؛ فنجح في ذلك أيّما نجاح.



١٦٧) الآية الكريمة: ﴿فالله خير حافظاً وهو أرحم الراحمين﴾، بخط الثّلث، للخطّاط عبدالعزيز الرفاعي. وفيها توزيعٌ خطّيّ رائع وتكافؤ بين الأرضيّة البيضاء وتوزيع الحروف.



١٦٩) الآية الكريمة: ﴿مقام ابراهيم فيه آيات بينات﴾. ويتمثل فيها تمكّن الشيخ عبد العزيز الرفاعي، كالعادة، من السيطرة على توزيعاته، وقدراته غير المحدودة في كتابة خط الثّلث. علماً بأن الشيخ الرفاعي يتقن جميع الحروف والخطوط، بحيث يستحق العبارة التركية «خطاط شيش قلم» أي يكتب الأقلام الستّة.

محمد طاهر

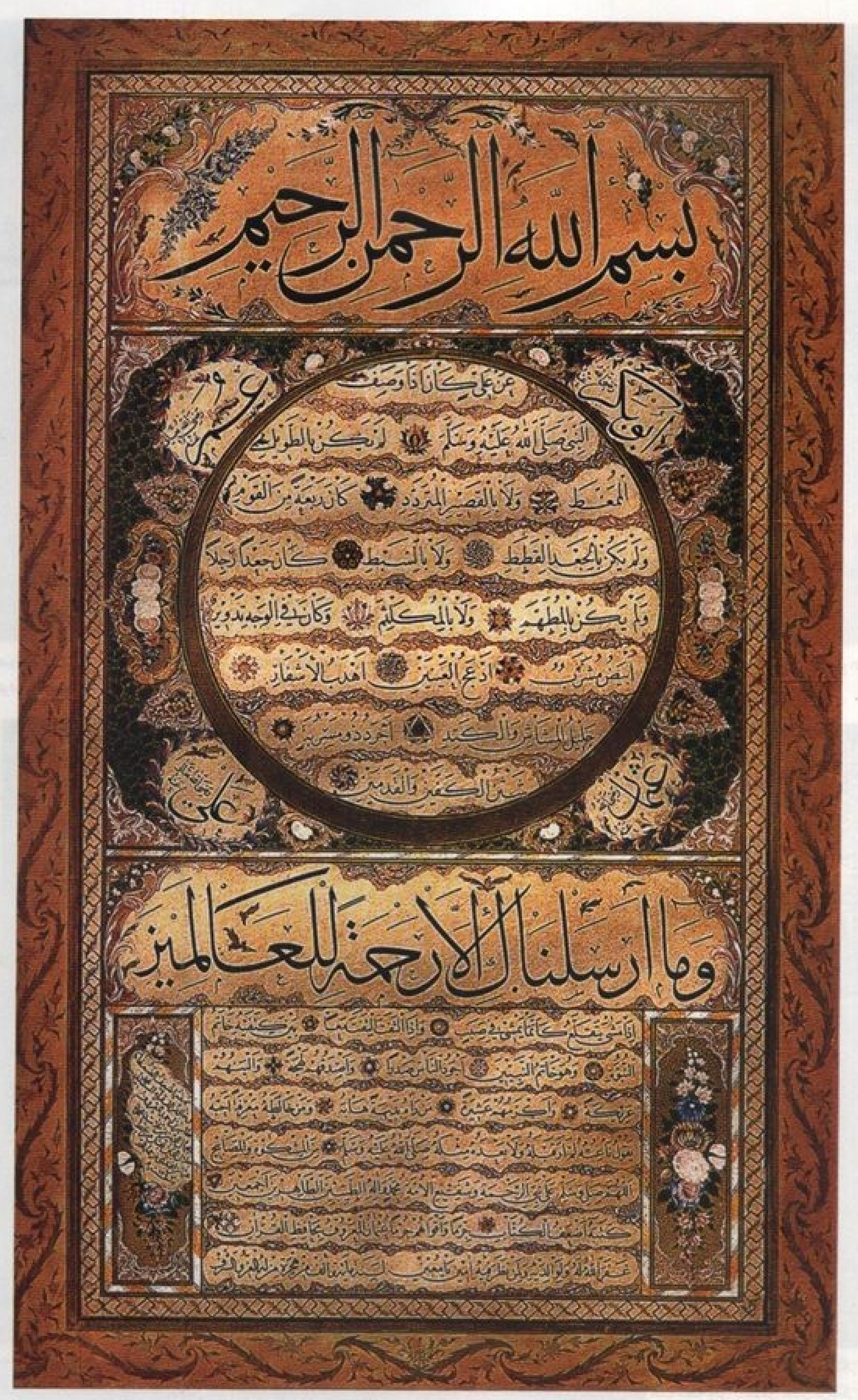
ممّا لا شك فيه أنّ الخطاط المهندس محمّد طاهر، الذي أخذ الخطّ عن محمود جلال الدين، لم يكن أقلّ شأناً من أستاذه. ولو تفرّغ للخطّ لتفوّق عليه، إذ إن عطاءه الفنّيّ قد بلغ مرحلة متطوّرة جداً، وبلغت كتابته درجة عالية جداً من النضج، وحسن التصرف، ومتانة اليد، والسيطرة الكتابيّة. فمن الدراسة التفصيليّة للوحاته يتبيّن ذلك جليّاً.

كان محمد طاهر، المشتهر بجمال الدين، مقلاً في إنتاجه. ولعلّ مردّ ذلك إلى كونه مهندساً، وعَمَلُ الهندسة يتطلّب وقتاً طويلاً؛ فكان، لهذا السبب، خطّاطاً هاوياً. وعلى الرغم من إقلاله، فإنه أثبت طول باعه في العطاء الخطّيّ، فانتقل بذلك من العطاء الكمّيّ إلى العطاء الكيفي. وحسبه فخراً أنّ عطاءه تَساوى مع عطاء أستاذه.



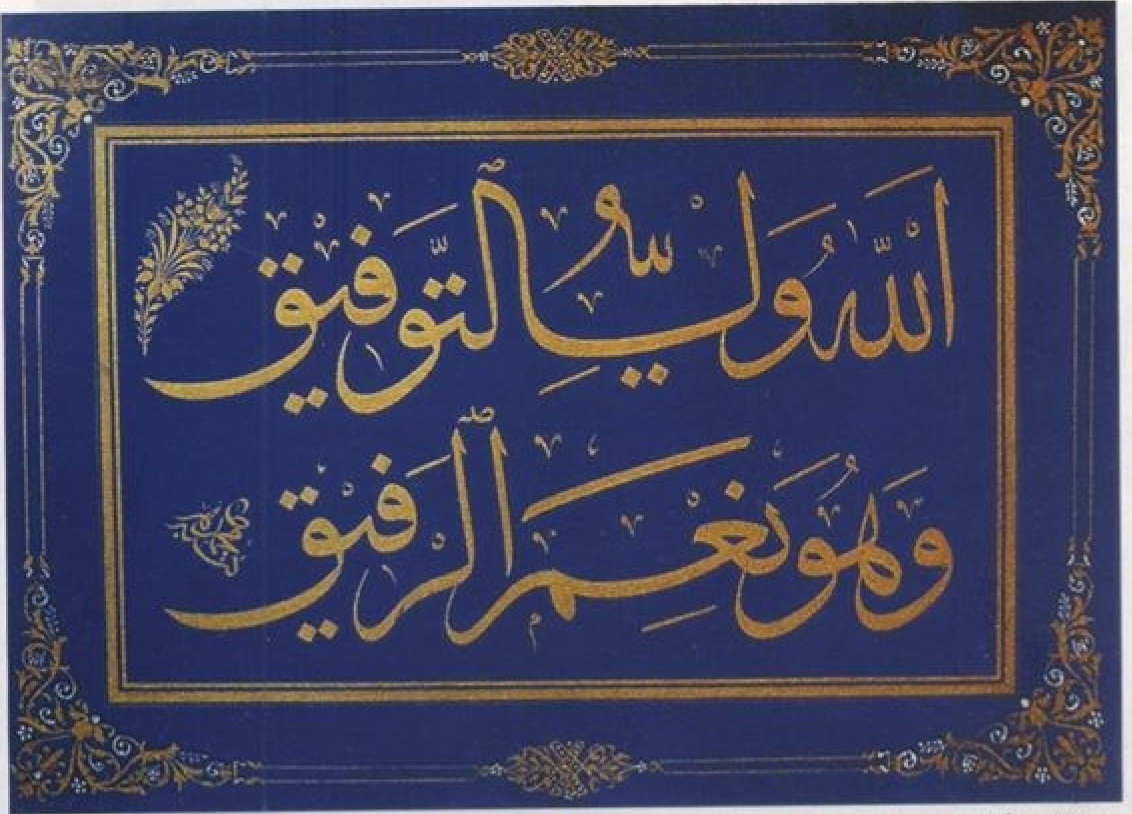
١٧٠) توقيع الخطّاط محمد طاهر.

١٧١) لم يكن الخطاط محمّد طاهر وحده تلميذاً للخطاط محمود جلال الدين، وليس وحده من تأثر به. فالسيدة أسماء زوجة محمود جلال الدين كانت كذلك، بدليل هذه اللوحة التي خطّتها.



١٧٢) حلية شريفة كتبها محمد طاهر مقلّداً الحافظ عثمان، فأبدع في نقله، تماماً كما أبدع في تقليد أستاذه.

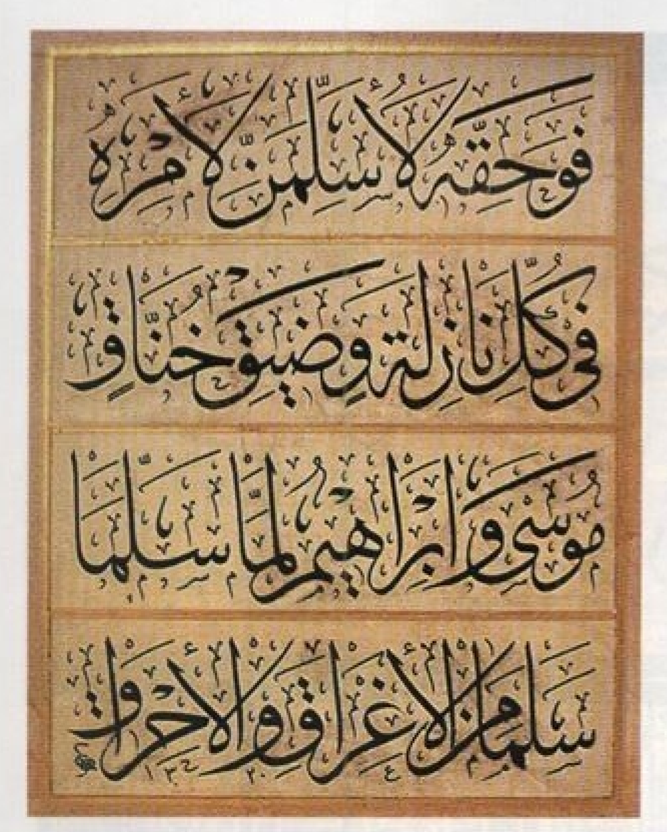
١٧٣) (يا محبوب العاشقين): تكوين مستقل ومبتكر بجليل الثالث للخطّاط محمّد طاهر. وتلاحظ العناية الفائقة في التنفيذ والأناقة في إخراج الحروف، والروح الكتابيّة العالية. ولم يقلَّ مستواه عن أستاذه قطّ.



١٧٤) (الله وليّ التوفيق وهو نعم الرفيق): تتضمن البساطة في الرؤية العامة والإحكام في الكتابة والتنفيذ. وعلى الرغم من قلة إنتاج محمد طاهر الخطي، فإن طاقاته الكتابية عالية الأداء، وأستاذيته ظاهرة. والجدير بالذكر أن ياقوت المستعصمي كان أول من كتب كلمة ولي بالشكل الذي تراه في اللوحة.

حسن رضا

ولد الخطاط حسن رضا في منطقة اسكودار (الدار القديمة) في مدينة استانبول في العام ١٨٤٩، وقد ذاعت شهرته أكثر من سواه، بالنظر إلى كثرة المصاحف التي كتبها، والتي عرفت طريقها إلى المطابع في شتّى الأصقاع الإسلامية. وكان قد بدأ بتعليمه الخط الخطاط يحيى حلمي ومن ثم الأستاذ محمد شفيق الذي نال منه إجازة. وكان يتردد أيضاً على أستاذ الأساتذة قاضي العسكر مصطفى عزّت، وقد استفاد منه كثيراً. وبعدما شحّ نظر أستاذه محمد شفيق، خلفه بإدخال الموسيقى الهمايونية. وعندما افتتحت مدرسة الخطاطين في استانبول سنة ١٩١٤، عيّن أستاذاً فيها لإجادته الخط ولثقافته فيه. وأخيراً تعلّم الخط الفارسي (التعليق) من محمد سامي. توفي حسن رضا سنة ١٩٢٠.



١٧٥) يقترب حسن رضا في هذه اللوحة من أستاذه محمد شفيق الذي قام بكتابة المسجد الأقصى.



١٧٦) لوحة أصلية (من مجموعة محسن فتوني) بخط حسن رضا. وكالعادة: السطر الأول بخط الثلث. أمّا الأسطر الخمسة الباقية، فبخط النّسخ. ويرى القارئ المتفحّص بوضوح مدى سيطرة حسن رضا على القلم، وكذلك مدى نضجه.



١٧٧) سطران بقلم جليل الثّلث كتبهما حسن رضا؛ وطواعية الحروف تبدي مدى قوّة الخطّاط الكتابيّة. خصوصاً وأنّ الحاج حسن رضا قد نهل الخطّ من ينبوع محمّد شفيق.

١٧٨) سطران باللغة التركية، كتبهما بخط الثلث الخطاط حسن رضا. وهو ناجح دائماً.

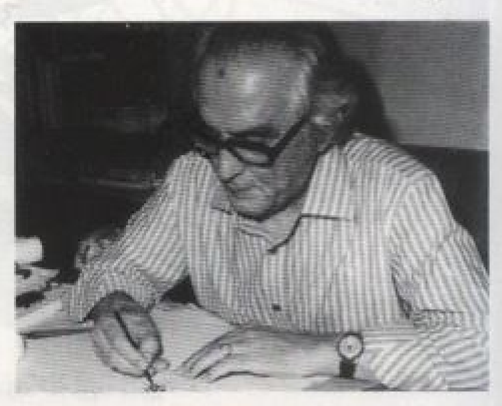
١٧٩) كرسي السلطان عبد الحميد، كما يبدو في الطُّغراء أعلاه. أمّا العبارة الواردة بالخطّ الكُوفيّ، فهي تنصّ على العبارة المأثورة: «السّلطان ظلّ الله في الأرض». وقد حذفت كلمة «العادل» التي تلي كلمة السلطان.

أمين بارين

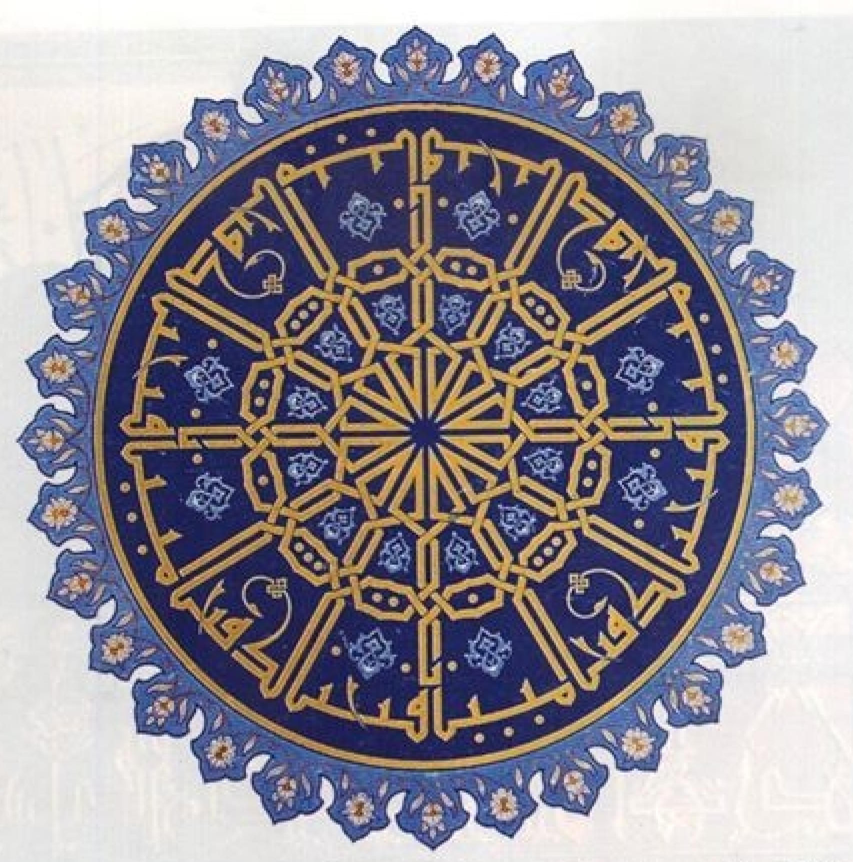
عاش البروفسور أمين بارين في استانبول وكان يجيد الخطين الكوفي والديواني الجليّ، وله في كل منهما تكوينات مبتكرة لم يسبقه أحد إلى هذا النوع من الكتابة. يمتلك أمين بارين مجموعة لأساطين الخط عبر التاريخ وكان يمتلك مشغلاً لتجليد الكتب من كل الأنواع، وقد كتب على واجهة احد المساجد في باكستان آية قرانية بارتفاع يبلغ ١٥ متراً.



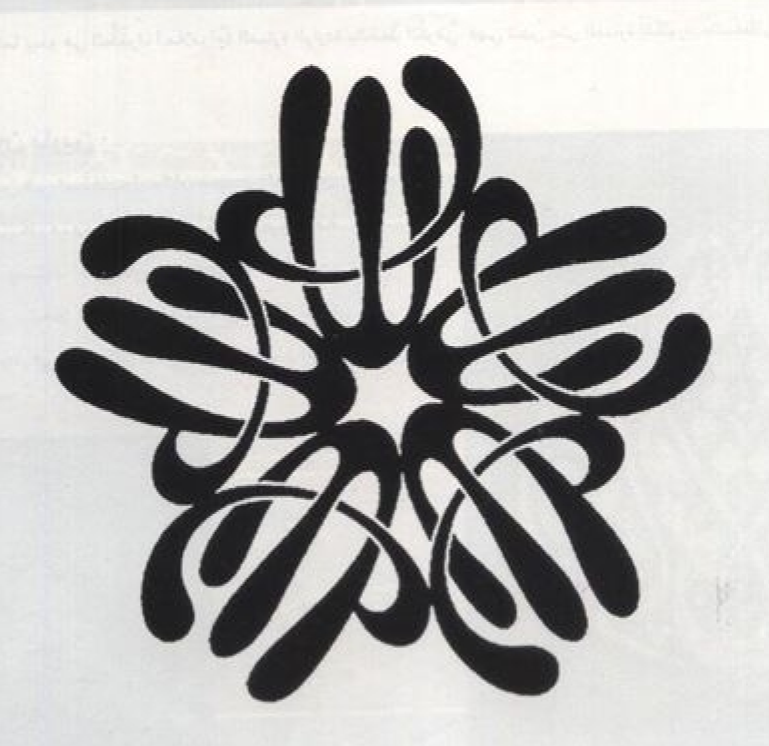
١٨١) (آه من العشق): تكوين متناظر لأمين بارين، نفّذه بالصدف الفنّان وداد تنجا.



١٨٠) الخطاط البروفسور أمين بارين.



١٨٢) تكوين لأمين بارين يتضمن الآية الكريمة: ﴿إنّا فتحنا لك فتحاً مبيناً﴾ مكررة ٤ مرات، لاستكمال الشكل الدائري. إنه تكوين مستكمل الجمال صمّمه ونفذه بكامله البروفسور أمين بارين، كما قام بوضع زخرفته الخارجية وتنفيذها.



١٨٣) لفظ الجلالة مكرّر خمس مرات، من ابتكار الأستاذ أمين بارين. وقد أتمّ توزيعه بشكل هندسي دقيق للغاية، بحيث لم يحصل فيه خلل، مهما يكن صغيراً.

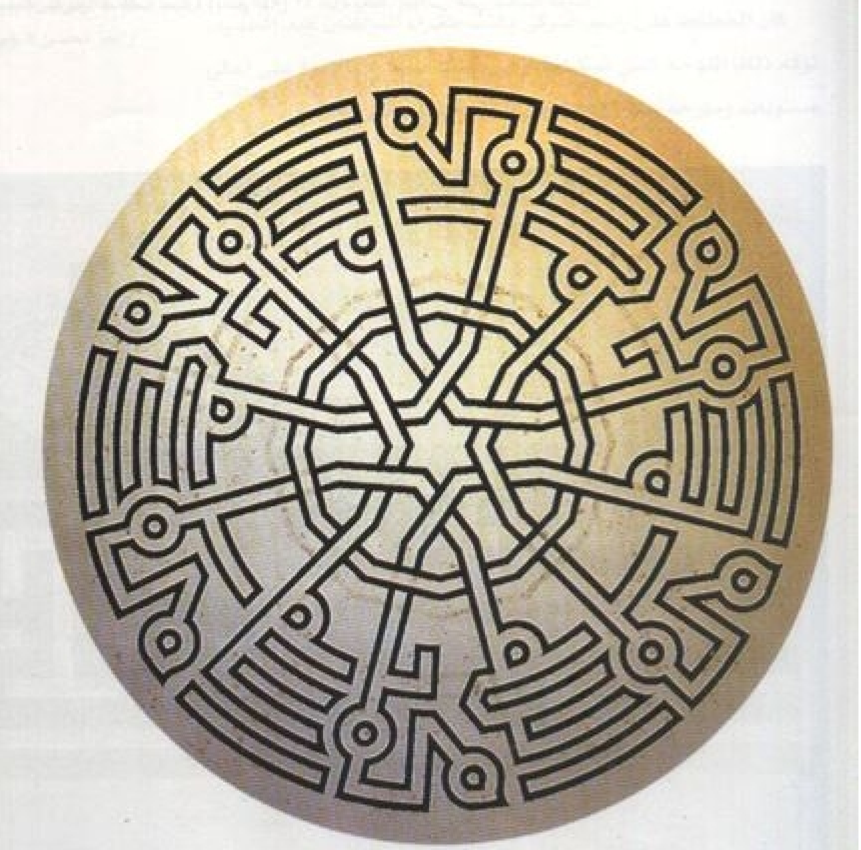


١٨٤) لوحة بالخط الديواني الجلي، وقد كتبت بالأبيض والرمادي، على أرضيّة سوداء، بحيث تأخذ الكتابة بمجموعها شكل زهرة؛ قام بابتكارها وتنفيذها وزخرفتها الفنّان الأستاذ أمين بارين.

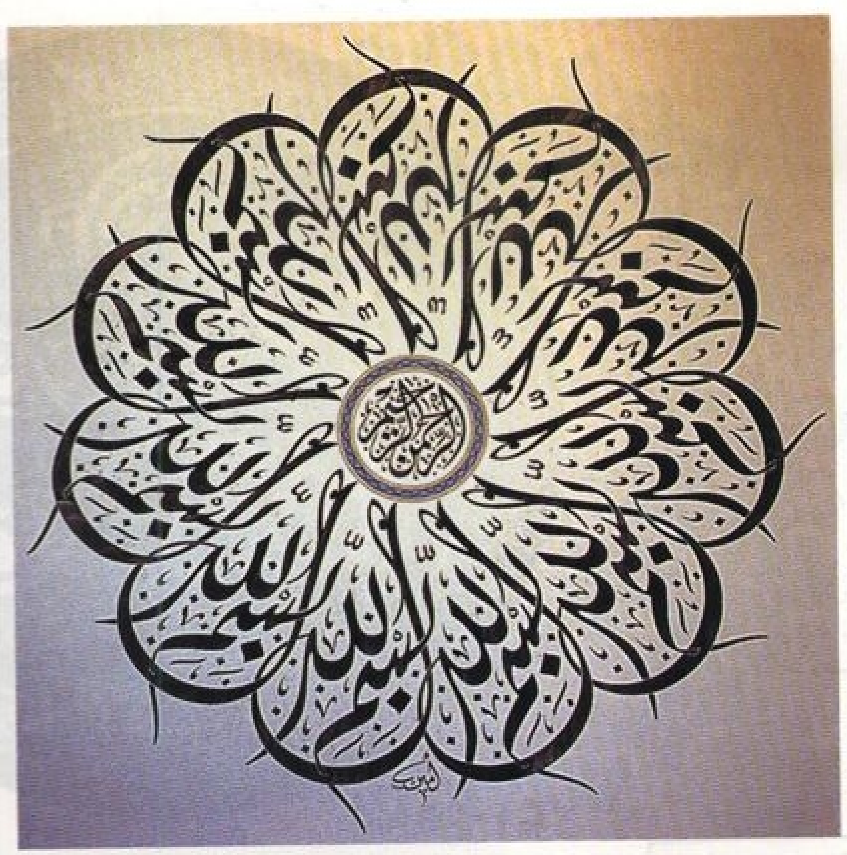




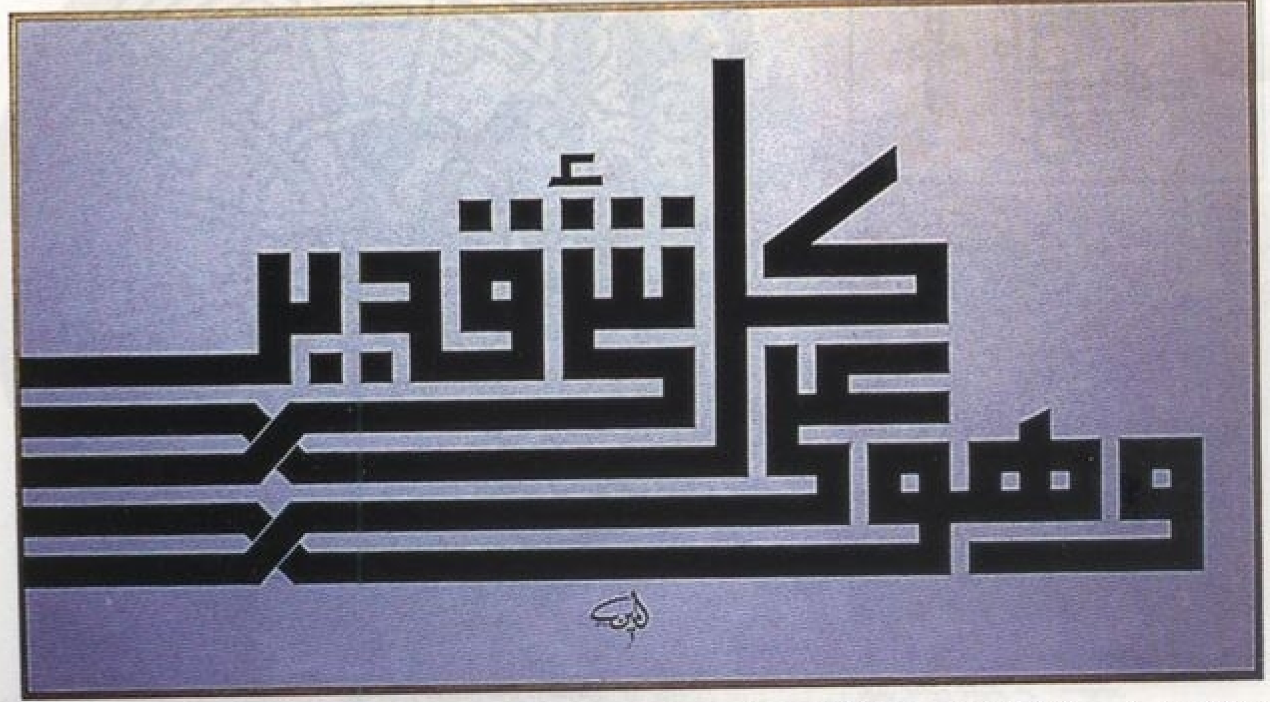
١٨٦) لفظ الجلالة بالحرف اللاتيني، وقد أكسبه أمين بارين الطابع الشرقي في التّصميمين.



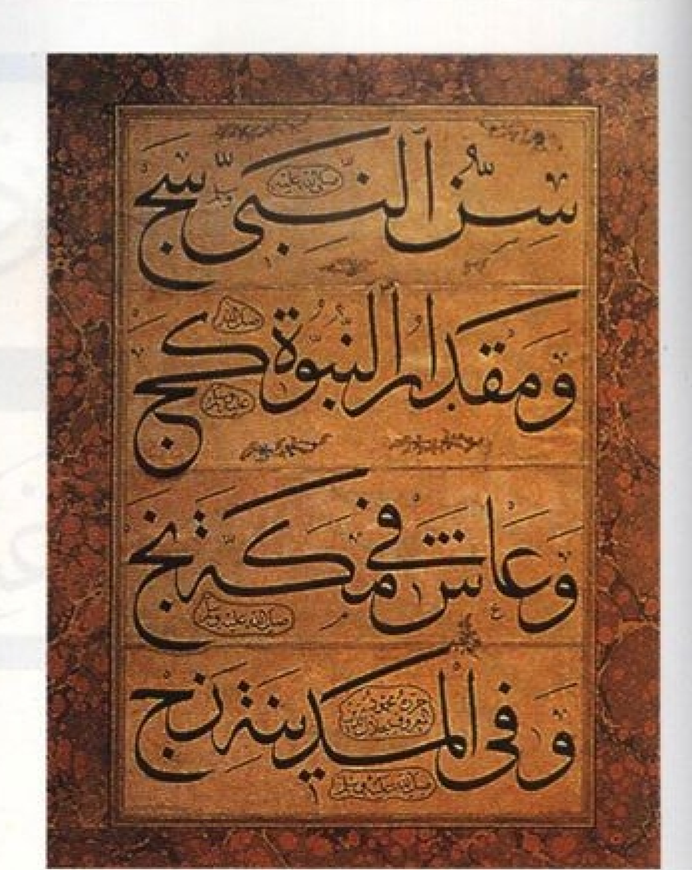
١٨٥) خطّ كوفيّ بتصرّف، وهو الأسلوب الذي أتقنه وتميّز به أمين بارين، والغرض منه تجسيد فكرة تراود ذهنه فينجح في تحقيق ما يرغب.



١٨٧) لوحة مبتكرة للبروفسور أمين بارين، اذ كتب عبارة (بسم الله) ١٢ مرة بخطٍّ ديوانيّ جليّ، بحيث كوّنت زهرة، وبداخلها (الرحمن الرحيم).



١٨٨) (وهو على كل شيء قدير) كتبها أمين بارين بخطٍّ كوفيٍّ مربّع ومركّب، وهي من تصميمه وتنفيذه.



١٨٩) لوحة لمحمود جلال الدّين؛ وهي من مجموعة البروفسور المرحوم أمين بارين الذي كان يمتلك مجموعة (على أعلى المستويات) وقد صمّمت على حساب الجُمَّل، وخصوصاً آخر كلمة من كلّ سطر.
ولتبسيط الأمر نوردها كالآتي:

السطر الأول: سن النبي — سج = ٦٣ سنة
السطر الثاني: ومقدار النبوة — كج = ٢٣ سنة
السطر الثالث: وعاش في مكّة — نج = ٥٣ سنة
السطر الرابع: وفي المدينة — زج = ١٠ سنوات



١٩٠) يضمّ الرسم الى اليمين البروفسور المُزَخْرِف المرحوم محسن دميرونات، والجالس إلى اليسار، البروفسور الخطاط المرحوم أمين بارين. وظهر خلفهما واقفاً محسن فتوني.

علي راسم

كان الخطاط علي راسم التركي يكتب طغراء السلطان عبد الحميد، تؤكد ذلك اللوحة التي نمتلكها، وهي «قالب» مخرّم بالإبرة على أعلى مستويات، ومؤرّخة سنة ١٣٩٢ هجرية، وقد كتبت بحبر الزرنيخ.

١٩١) إحدى لوحات الخطّاط علي راسم، وأصل اللوحة أعلاه في متحف الخطوط بساحة بايزيد. وقد كُتِبتْ بالذّهب الخالص. فالخطّ جميل، والتكوين جيّد.

علي المشتهر بـ «شرشرلي» أو «حيدرلي»

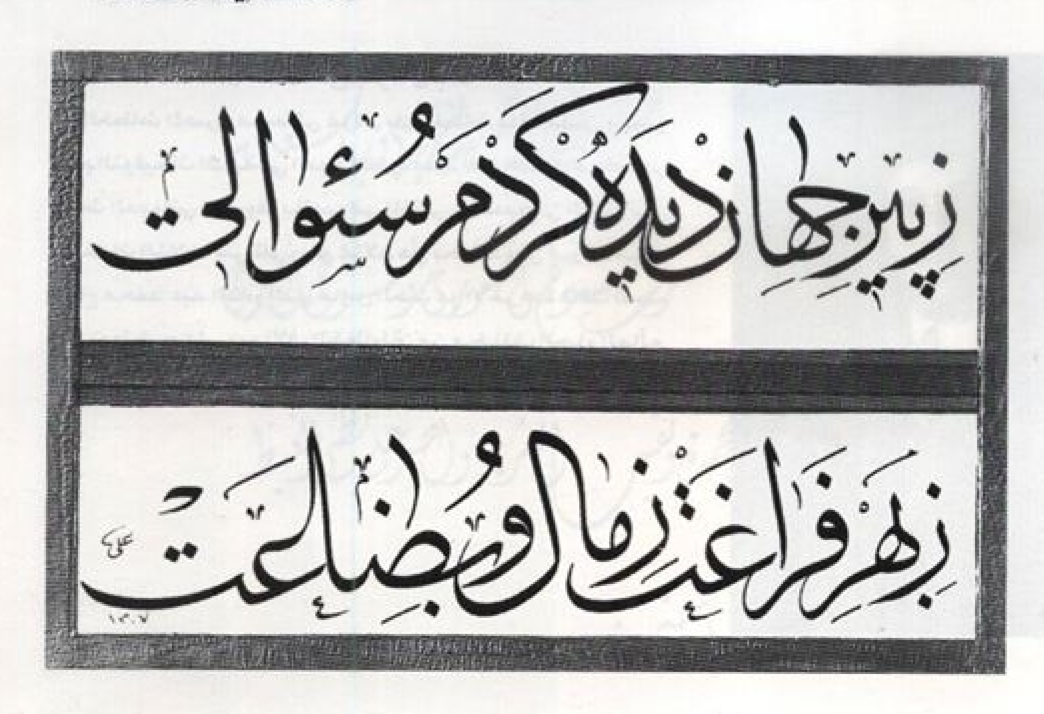
هو الخطاط «علي» الذي تلمذ للخطاط المعطاء محمد شفيق. ولد في حي من أحياء استانبول يدعى «چرچر» أو «حيدر». ولهذا كان يقال له جرجرلي أو حيدرلي أو شرشرلي. ومن الأمور الهامة التي كان يقوم بها محمد شفيق، هو اصطحاب علي إلى أستاذه الخطاط الكبير قاضي العسكر مصطفى عزّت. وفي إحدى المرات كان على الخطّاطين الثلاثة أن يلتقوا في منزل أستاذهم مصطفى عزّت، فحضر كل من قاضي العسكر وعلي شرشرلي، ولم يحضر شفيق، إذ تأخّر عن الحضور، فاغتنم علي الفرصة، وعرض على مصطفى عزّت إحدى لوحاته وهي «رب يسّر ولا تعسّر». فذهل لعظمة التكوين وروعة الخط. وفي هذه الأثناء، حضر محمد شفيق فقال له أستاذه: أنظر يا شفيق، أليس هذا تلميذك؟ لقد خطّ تركيباً لا يخطر على بال أحد منّا، انظر إليه ومتّع ناظريك. فكانت نظرة الإعجاب والتقدير من شفيق إلى تلميذه علي أبلغ من منطوق اللسان. توفي الخطاط علي في العام ١٩٠٢.



١٩٢) تكوين منفرد وضعه نابغة الخط علي شرشرلي وقد ذُهل أستاذ أستاذه مصطفى عزت بهذا التكوين الرائع.



١٩٣) لوحة رائعة للخطّاط علي، وهي من مجموعة السيد صاقب صابونجي. والمدقّق في دراسة حروفه وتراكيبه، يتبيّن مدى رقي الخطّاط علي في أداء كتاباته، بمستوًى لا يقلّ عن مستوى أستاذه شفيق، وأستاذ أستاذه عزت.



١٩٤) كتابات للخطّاط علي، وإن لم تكن بمستوى لوحاته السابقة، فهي لم تخرج عن جماليّات كتابته.

١٩٥) توليد حروف من حروف: فقد تمازج حرفا الـ ع، والـ ل وحرفا الـ ف والـ ا.



١٩٦) الخطاط مصطفى غزلان بك

مصطفى غزلان بك

الخطّاط المصري مصطفى غزلان بك، خطّاط ملك مصر، ورئيس قسم التوقيعات الملكيّة في العهد الملكي. يعود إليه الفضل في تطوير الخطّ الديْواني المعروف بالديْواني الملكي، أو الديْواني الغزلاني. والكتابات الثلاث التي تلي رسم غزلان هي بخطّه. ومن أبرز تلاميذه الحاج محمّد عبد القادر الذي مارس الخطّ هو الآخر مدة فاقت نصف القرن، وتخرّج على يده آلاف الخطاطين من مختلف أنحاء العالم العربي. توفي الخطاط مصطفى غزلان في العام ١٩٣٨.

خير من الخير يسديه خير الناس أنفعهم للناس خيركم من طال عمره وحسن عمله

صنائع المعروف تقي مصارع السوء حسن الخلق خير قرين والتوفيق خير قائد

أفضل العقل معرفة المرء بنفسه وأفضل العلم وقوف المرء عند علمه وأفضل المروءة

استبقاء الرجل ماء وجهه وأفضل المال ما قضي به الحقوق وأفضل المعروف إغاثة الملهوف

١٩٧) بعض العبارات المكتوبة بالخط الديواني.

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين . بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين

رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري

استكثر من فوائد الخير فإنها تنشر المحامد وتقيل العثرة واصبر على كظم الغيظ

فإنه يورث الراحة ويؤمن الساحة .

اللهم إني أسألك رحمة من عندك تهدي بها قلبي وتجمع بها أمري وتتم بها نعمتي

صلاح الملك يكون بعدل شائع وهيبة وازعة ورعية طائعة ففي المعدلة

حياة الأنام وفي الهيبة نفي الظلام وفي طاعة الرعية حسن الالتئام .

زنوا أنفسكم قبل أن توزنوا وحاسبوها من قبل أن تحاسبوا واعلموا أنه من

لم يعن على نفسه حتى يكون له منها واعظ وزاجر لم يكن له من غيرها زاجر ولا واعظ .

إن الله بين عباده قسماً ووهبهم نعماً أوجب عليهم شكرها ورتب عليهم حفظها

وأمرهم برعاية حقها وسلوك طريقها بتحسين النظر وحسن التفقد لمن طوقهم الله أمرهم

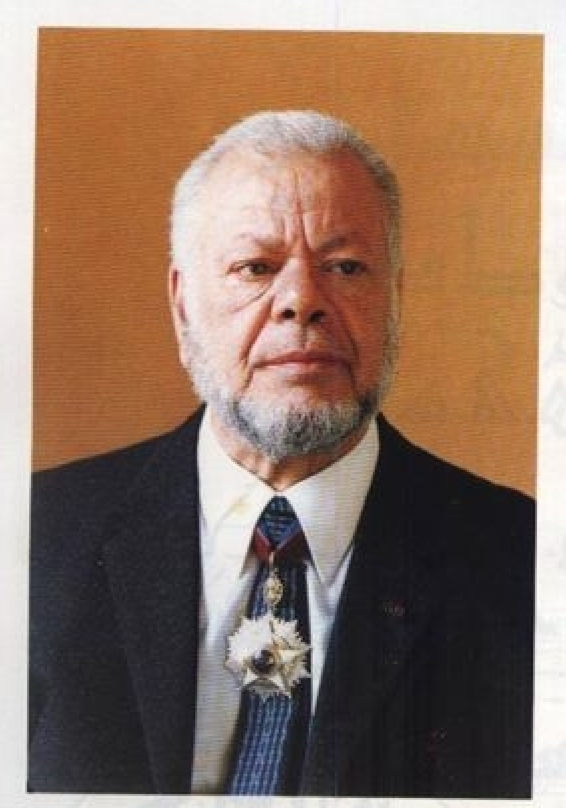
١٩٨) كتابة بالخط الديواني.

الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيمانا وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء واتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم

حق على من قلده الله أزمة حكمه وملكه أمور خلقه واختصه بتحسين إحسانه ومكن له من عظيم سلطانه أن يكون من الاهتمام بمصالح رعيته والاعتناء بمرافق أهل طاعته بحيث وضعه الله من الكرامة وأجرى عليه من أسباب السعادة.

١٩٩) بعض صفحات كراس وضعه الخطاط مصطفى غزلان وسمّي بالخط الديواني الغزلاني.

٢٠٠) الدّيواني العثماني بخطّ الخطّاط محمّد عزّت. وقد تحول إلى خطٍّ قديم بعد ظهور الدّيواني الغزلاني؛ ثمّ الديواني الذي مارسه، بعد عصر غزلان، الحاج محمّد عبد القادر الذي أضفى على الديواني الغزلاني حلاوة فوق حلاوته. فلا غضاضة إذا قلنا إن جمال خطّ الدّيواني انتهى عند محمّد عبد القادر.
فالأسلوب الدّيواني القديم لم تُكتب به اللوحات الخطّيّة؛ غير أنّ الدّيواني الغزلاني كان خطاً قابلاً للتحرك والطواعية، لإنجاز لوحات رائعة.



٢٠١) الحاج محمد عبد القادر.



محمد عبد القادر

يروي الخطّاط الحاج محمد عبد القادر، بقلمه، ملخصاً لحياته الغنيّة بالعطاء الفنّي، فيقول:

ولد بمدينة القاهرة بالقرب من مسجد مولانا الحسين (رض) في ٢٤ مارس سنة ١٩١٧م.

تلقّى دراسته بمدرسة خليل آغا (الملكيّة) من سنة ١٩٢٤.

بدأ تلقّي الخطّ في مدرسة خليل آغا، على يد أستاذ الجيل المرحوم محمّد رضوان علي، الذي كان مشرفاً فنيّاً على مدرسة تحسين الخطوط.

ثمّ انتقل الى مدرسة تحسين الخطوط الملكيّة سنة ١٩٣٢؛ فكان الأول في سنوات دراسته؛ وكان الأول في الدبلوم سنة ١٩٣٥. وحاز جائزة الملك السابق فؤاد الأول، وكان في سن الـ ١٨؛ فكان أصغر الطلاّب سنّاً، عندما تخرّج. حيث عُيّن خطّاطاً أول، ثم رئيس وحدة، فكبير الخطّاطين، ثم مساعد مفتّش، حتى وصل الى درجة مفتش سنة ١٩٦٧، بقرار وزاريّ؛ ولم يُمنح هذا اللقب لأي خطّاط قبله.

في العام ١٩٣٧، نال الدرجة الأولى في التخصّص في الخطّ والتذهيب، فنال إثرها جائزة الملك السابق فاروق، وكان في العشرين من عمره. أمّا في العام ١٩٣٨، فقد حاز المرتبة الأولى بين جميع الذين حازوا الدرجة الأولى، فكان أوّل الأوائل. وبذلك عُيّن مدرّساً وهو لم يجاوز الـ ٢١ سنة؛ وفي العام ١٩٦٥، نال جائزة الدولة مع أستاذه المرحوم رضوان محمّد علي، الذي لازمه تلميذاً ثم زميلاً لمدّة ٤٠ سنة.

أمّا في العام ١٩٦٧، فقد نال كلّ من المرحوم رضوان محمّد علي والحاج محمّد عبد القادر (وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى)، وذلك في عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، تقديراً لما قدّماه إلى فنّ الخطّ.

أمّا الحاج محمّد عبد القادر، فقد استمر في عطائه الفنّي المميّز، حتّى استدعته اللّجنة الدوليّة للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي في استانبول، في أواخر العام ١٩٨٩م، للمشاركة في التحكيم في المسابقة الدولية التي جرت باسم «ياقوت المستعصمي»؛ وكان له شرف المشاركة بها.

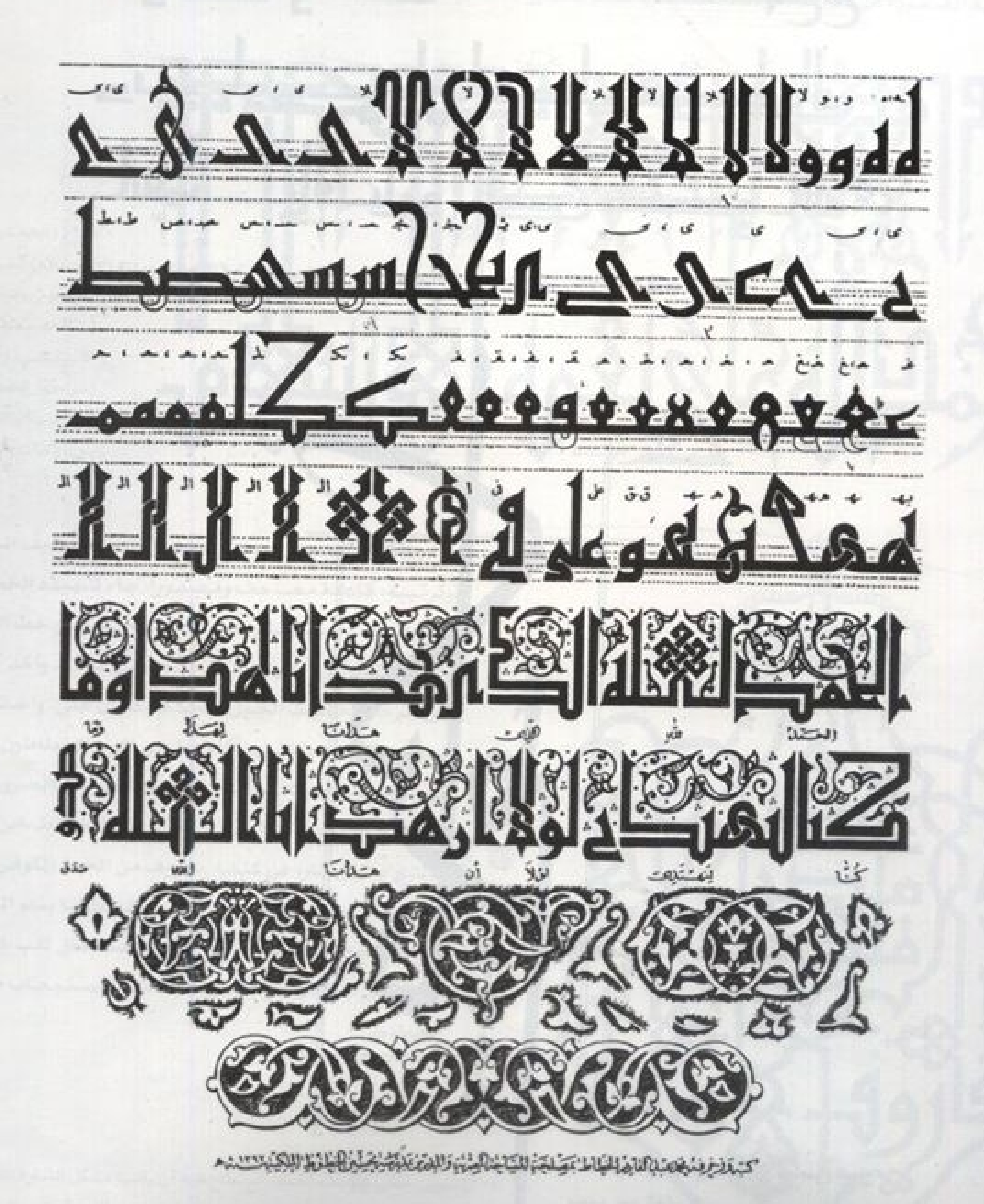
ولم يزل يرتقي في معارج الخطّ العربي، حتى أصبح يحمل لقب «شيخ الخطّاطين، المصريّين العاملين».

بسم الله الرحمن الرحيم يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم يوم ترونها
تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم
بسكارى ولكن عذاب الله شديد ومن الناس من يجادل في الله بغير علم ويتبع كل شيطان
مريد كتب عليه أنه من تولاه فأنه يضله ويهديه إلى عذاب السعير يا أيها الناس إن
كنتم في ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة ثم من مضغة مخلقة
وغير مخلقة لنبين لكم ونقر في الأرحام ما نشاء إلى أجل مسمى ثم نخرجكم طفلا ثم لتبلغوا
أشدكم ومنكم من يتوفى ومنكم من يرد إلى أرذل العمر لكيلا يعلم من بعد علم شيئا وترى الأرض
هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج ذلك
بأن الله هو الحق وأنه يحيي الموتى وأنه على كل شيء قدير وأن الساعة آتية لا ريب
فيها وأن الله يبعث من في القبور ومن الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدى
ولا كتاب منير ثاني عطفه ليضل عن سبيل الله له في الدنيا خزي ونذيقه يوم القيامة
عذاب الحريق ذلك بما قدمت يداك وأن الله ليس بظلام للعبيد ومن الناس
من يعبد الله على حرف فإن أصابه خير اطمأن به وإن أصابته فتنة انقلب على وجهه
خسر الدنيا والآخرة ذلك هو الخسران المبين يدعو من دون الله ما لا يضره
وما لا ينفعه ذلك هو الضلال البعيد يدعو لمن ضره أقرب من نفعه لبئس المولى
ولبئس العشير إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجري من
تحتها الأنهار إن الله يفعل ما يريد من كان يظن أن لن ينصره الله في الدنيا والآخرة
فليمدد بسبب إلى السماء ثم ليقطع فلينظر هل يذهبن كيده ما يغيظ وكذلك أنزلناه
آيات بينات وأن الله يهدي من يريد صدق الله العلي الأعلى الوهاب
كتبه محمد عبد القادر عبد الله الخطاط بمصلحة المساحة والمدرس بمدرسة تحسين الخطوط العربية ١٩٨١

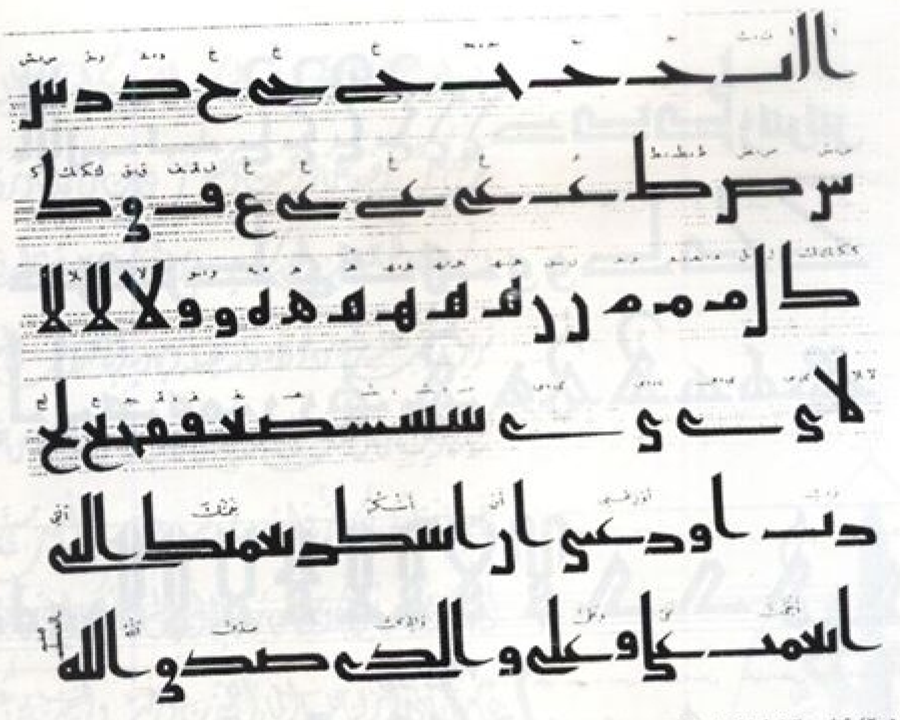


٢٠٢) تكوين خطي بشكل لوحة بالثلث للحاج محمد عبد القادر ويعتبر في هذا النوع من الخط أحد تلاميذ الخطاط محمد رضوان علي.

٢٠٣) صفحة بالخط الديواني الغزلاني من عمل تلميذ مصطفى غزلان الحاج محمد عبد القادر.



٢٠٤) قواعد الخط الكوفي كما صاغها الحاج محمد عبد القادر؛ وهو بهذا النوع من الخط من أبرز تلاميذ أستاذه المهندس يوسف أحمد.



٢٠٥) قواعد الخط الكوفي القديم للحاج محمد عبد القادر. ويعرف هذا الخط باسم قاعدة المصاحف.

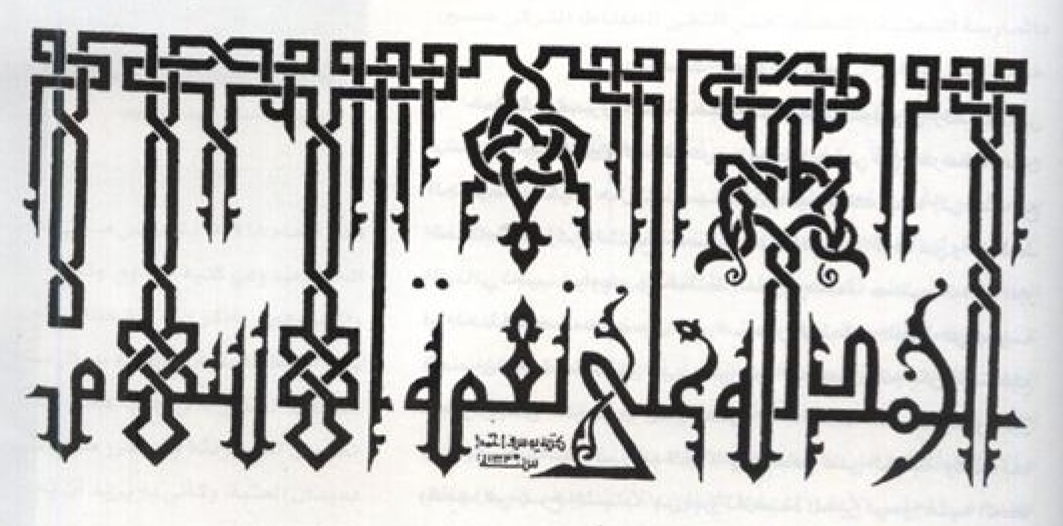


٢٠٦) لوحة بخط الثلث (تكوين معاصر) للحاج محمد عبد القادر.

يوسف أحمد

الخطّاط المهندس يوسف أحمد الذي يعود إليه الفضل في إطلاق الخطّ الكوفي من عقاله، بعدما بقي هذا الخطّ في بطون الكتب، وفي المتاحف، والمكتبات العامّة، والخاصّة. فقد أتيحت ليوسف أحمد فرصة عظيمة أحسن استغلالها لخدمة وطنه وأمّته. إذ أخذ يدرّس ويصنّف الحروف بعد دراستها على آلاف الأحجار الموجودة في متاحف مصر، والغوص في أعماقها، بدءاً من القرون الإسلامية الموغلة في القدم، حتّى تمكّن من الإحاطة بالموضوع إحاطة تامّة.

وبذلك، استطاع أن يقدّم إلينا الخطّ الكوفي، موضّحاً، بعدما كان قد دخل دوّامة الصعوبة في قراءته، فأبداه مصنّفاً بحسب عصور ظهوره. كما بيّن أشكال الحروف سواءً منها الكوفي قاعدة المصاحف الذي اشتقّ من الكتابة النبطية، أو الكوفي المضفور، وهو ما نشاهده في هذه الصفحة، وهو الذي تُستخدم في كتابته الأدوات الهندسية. وقد ساعد الأستاذ يوسف أحمد في تحقيق آماله موقعُهُ كمفتش للآثار العربية، وكونه أستاذ الخط الكوفي بالجامعة المصريّة، وبمدرسة تحسين الخطوط (الملكيّة). يضاف الى ذلك كله تمرّسه بالأعمال الهندسيّة ومعرفته الواسعة لكيفيّة استخدام الأدوات الهندسيّة، وإمكانياته غير المحدودة في تكوين الوحدات الزخرفية، ما سهّل عليه أن يتطوّر ويطوّر أعماله الخطّيّة، بحيث أفاد منها الخطّاطون الذين أعقبوه.

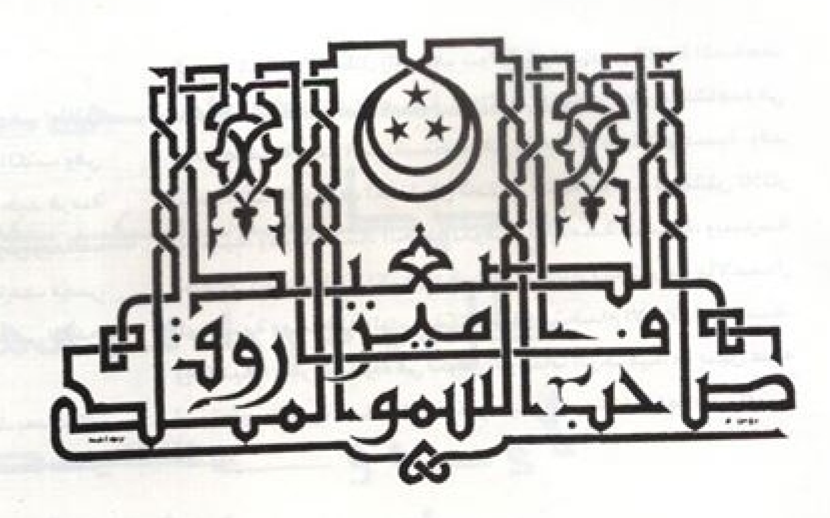


٢٠٧) (الحمد لله على نعمة الإسلام) كتبها الخطّاط المرحوم يوسف أحمد عام ١٣٢٥هـ. معتمداً على الطراز الأندلسي، ومبدياً في إخراجها التقاسيم الزخرفية الهندسية والتناسق الجميل بين الألفات واللاّمات.

ولمّا قام المهندس المرحوم يوسف أحمد بتصنيف الحرف الكوفي وترتيبه: قاعدة مصاحف ومضفوراً، جاء تلميذه الخطّاط المعاصر الحاج محمّد عبد القادر عبد الله، فقام بتدريس خط الكوفي بنوعيه والخطّ الديواني الذي تلمذ فيه لمصطفى غزلان. وأخذ الثلث والنسخ عن المرحوم خطّاط الجيل محمّد رضوان علي. وأخذ الفارسي عن نجيب هواويني. وكان لهذا الرهط من أكابر الخطّاطين الدور الحاسم في تكوين شخصيّته الفنية، وإغنائها بالمعلومات الضرورية. ويدل على ذلك لوحاته المنوعة. ولا غرو أن يُعتبر هذا الخطاط «ابن مقلة» عصره. فالذي يدرس آثاره في كتابه «حروف من الخط الكوفي» ويرى الجهد الذي بذله لوضع قواعد هندسية يرتكز عليها بناء الحروف، يقرّ له بهذا الفتح المبين، ويمنحه عن جدارة واستحقاق لقب «ابن مقلة القرن العشرين». وكان هو الأرض الصالحة لاستيعاب مختلف أنواع الخطوط.



٢٠٨) تكوين خطّي ليوسف أحمد، استطاع فيه أن يكتب، بشكل الشارة الملكيّة، النصّ التالي: (فاروق الأوّل، ملك مصر، عزّ نصره). وقد جاء في منتهى الروعة والجمال؛ وتاريخ كتابته سنة ١٣٥٦هـ.



٢٠٩) لوحة للخطاط المهندس يوسف أحمد وتنص على: (صاحب السمو الملكي فاروق أمير الصعيد). أجاد الخطّاط في تصميمها: فالهلال الذي ينطوي على ثلاث نجوم، هو العلم المصري أيام الملكية، أما جانبا التكوين، فهما متناظران بمنتهى الدقّة.
تاريخ الكتابة: عام ١٣٥٢ هـ.

محمد رضوان علي

خطاط مصري كتب الخط الثلث بمستوى راق ارتفع به إلى مستوى الخطاطين الأتراك، درس الخط العربي في مدرسة تحسين الخطوط "الملكية" حال تأسيسها وكان يسير بذلك جنباً إلى جنب مع الخطاط التركي الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي والخطاط اللبناني نجيب هواويني والخطاط السوري محمد حسني (البابا). غير أن الخطاط محمد رضوان علي استمر في تعليم الخط في مدرسة تحسين الخطوط حتى أربى على سن التسعين ولم يكن يستطيع الجلوس على الكرسي أو القيام عنها إلا إذا أعانه أحد طلابه أو زميل له أصغر منه سناً؛ غير أنه كان لا يزال قادراً على الكتابة، وكانت يده وكأنها في شرخ الشباب. من أبرز تلاميذه الذين درسوا عليه الخط الثلث والنسخ كان الحاج محمد عبد القادر عبدالله.



٢١٠) الخطاط محمد رضوان علي.



٢١١) الآية ﴿كلما دخل عليها زكريا المحراب﴾ للخطاط رضوان علي.

سيّد إبراهيم



٢١٢) صورة الأستاذ سيد ابراهيم.

عندما كان الحاج محمّد عبد القادر عبد الله يتلقى دراسته الخطيّة في مدرسة تحسين الخطوط (الملكيّة)، كان الخطاط سيّد إبراهيم من جملة أساتذته الذين درّسوه خطّي الثلث والنّسخ. وقد أصبح الحاج محمّد عبد القادر، فيما بعد، زميلاً له. وكانا قد درّسا معاً في مدرسة خليل آغا التي كانت تدرّس الخطّ بعد ظهر كلّ يوم. أما سيّد إبراهيم، فقد درس الخط على يد أستاذه التركي حسين حسني.

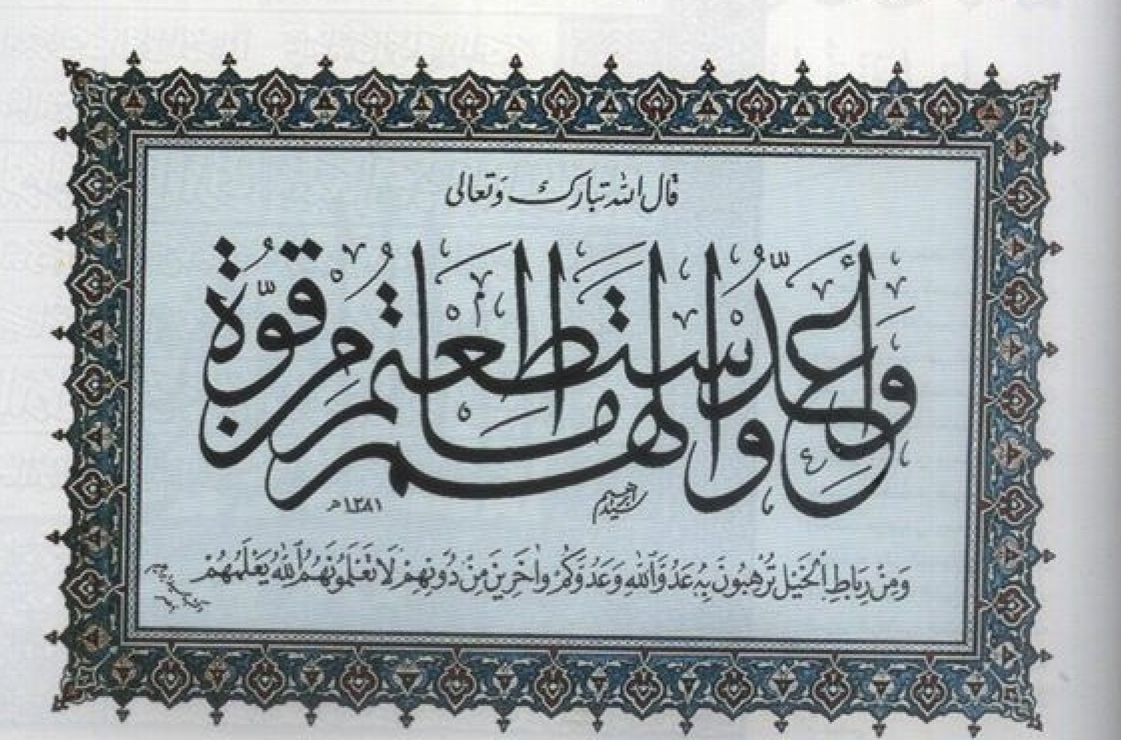
والجدير بالذكر أنّ الأستاذ سيّد إبراهيم كان قد بدأ حياته «نقّاشاً» على الرّخام. وبحكم احتكاكه آنذاك بالخطّاطين الذين يكتبون على الرّخام، أخذ يطّلع على النواحي الجماليّة في الخطّ، ثمّ أخذ بالممارسة الفعليّة والتقدّم، حتّى التقى الخطّاط التركي حسين حسني. وكان قد قرّر أن يحترف الخطّ مهنة نهائيّة له.

ومن الجدير بالذكر، أيضاً، أنّ الأستاذ سيّد إبراهيم كان شاعراً، الى جانب كونه خطّاطاً. وكان واحداً من أعضاء فريق أبولو الذي كان يرأسه أمير الشعراء أحمد شوقي بك.

لقد ترك الأستاذ سيد إبراهيم كتاباً في الخطّ «قواعد الخط العربي» سيَبْقى على ذكره حيّاً. وقد بذل فيه كل جهده.

وفي عهد الرئيس الرّاحل جمال عبد النّاصر، قامت حملة لتطوير الخط؛ وكانت حملة تشجيعيّة حقيقيّة؛ إذ أفاد منها بعض الخطّاطين إفادة ماديّة على الاستزادة الفنّية. ومنهم من تبوأ مكانة معنويّة. ومن هؤلاء الخطّاطين كان الأستاذ سيّد إبراهيم، الذي استُدْعيَ ليكون عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وبعد رحيل عبد النّاصر، تلاشى هذا المجلس للأسف الشّديد.

لقد وهب سيد إبراهيم نفسه للخطّ؛ إذ بدأ في مستهلّ شبابه، أي منذ العام ١٩١٨م، بتدريس مادة الخط العربي في مدرسة تحسين الخطوط، وفي كليّة العلوم. وتخرّج على يده آلاف الخطّاطين الهواة والمحترفين. وأذكر أنّنا كنّا عائدين معاً من قصر المنيل في القاهرة، وقد امتطينا سيارة. وإذا به يسأل سائق السيارة: أليس عندك أولاد؟ فأجابه السائق بالإيجاب، فعاد ليسأله لماذا لا ترسلهم إلى مدرسة تحسين الخطوط؟ وقد كرر طرح السؤال على أحد زوّاره في مكتبه بميدان العتبة، وكأنّي به يريد أن يجعل كلّ إنسان خطّاطاً، أو متذوّق خطّ على الأقلّ.



٢١٣) الآية الكريمة: ﴿وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة﴾ وقد وفق الأستاذ سيّد إبراهيم في تكوينها. وعلى الرغم من كتاباته المتعدّدة، فإن هذه اللوحة كانت الأشهر بين جميع لوحاته.



٢١٤) الآية الكريمة: ﴿إن الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون﴾. كتبها الخطّاط المصري سيّد إبراهيم عام ١٣٦٠هـ. وهذه اللوحة قدّمت هديّة من كاتبها الى محسن فتوني.

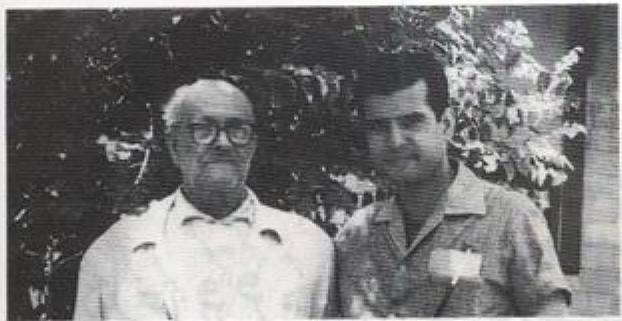
٢١٥) لوحة بخطّ الأستاذ سيّد ابراهيم: وهي قصيدة من نظمه تمثّل تهنئة للأمير محمّد علي. وقد عاش سيّد في العصر الذهبي لمصر، حيث كانت مجموعة من أفاضل السادة الخطّاطين أمثال مؤنس، وجعفر، ورضوان محمّد علي، ومحمّد غريب العربي، ونجيب هواويني، ومحمّد حسني، والشّيخ علي البدوي، وعلى رأس هذه المجموعة الشّيخ محمّد عبد العزيز الرّفاعي. فضلاً عمّا خلّفه عبد الله الزّهدي من آثار ناطقة بالعظمة، كجامع الرّفاعي وسبيل

أقسام الحروف وأسماؤها والألفاظ الخطية الاصطلاحية

(٢١٦) لوحة مأخوذة من كتابه (قواعد الخط العربي)، وبها خلاصة لأسماء الحروف كما ورد معظمها في كتاب «صبح الأعشى» للقلقشندي.



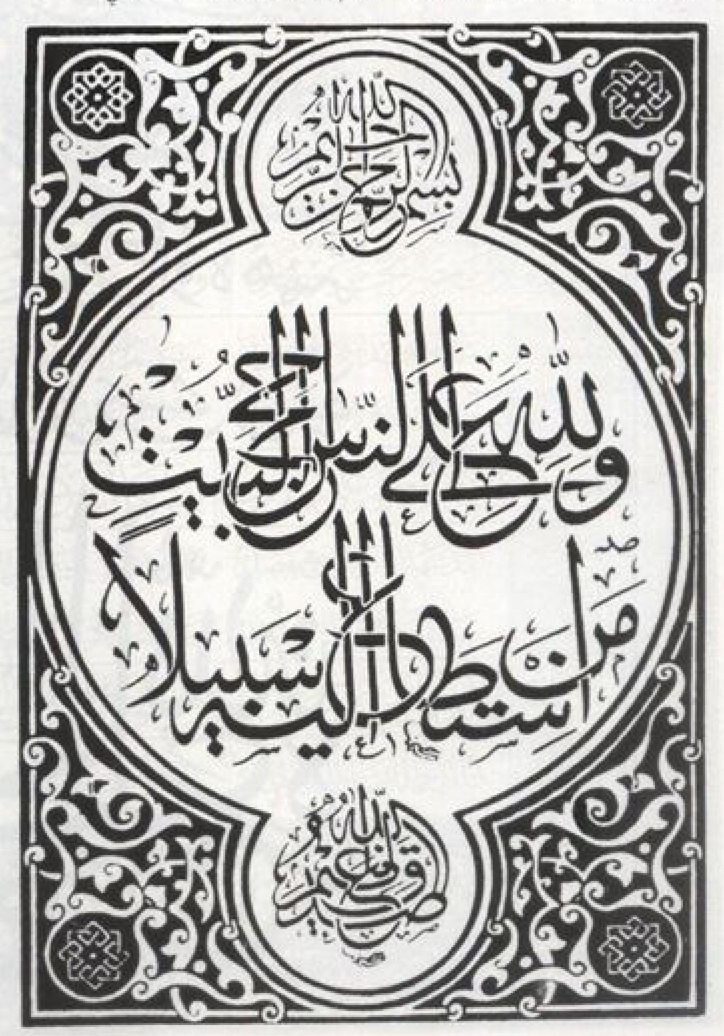
(٢١٧) الآية الكريمة: ﴿وأتمّوا الحج والعمرة﴾.

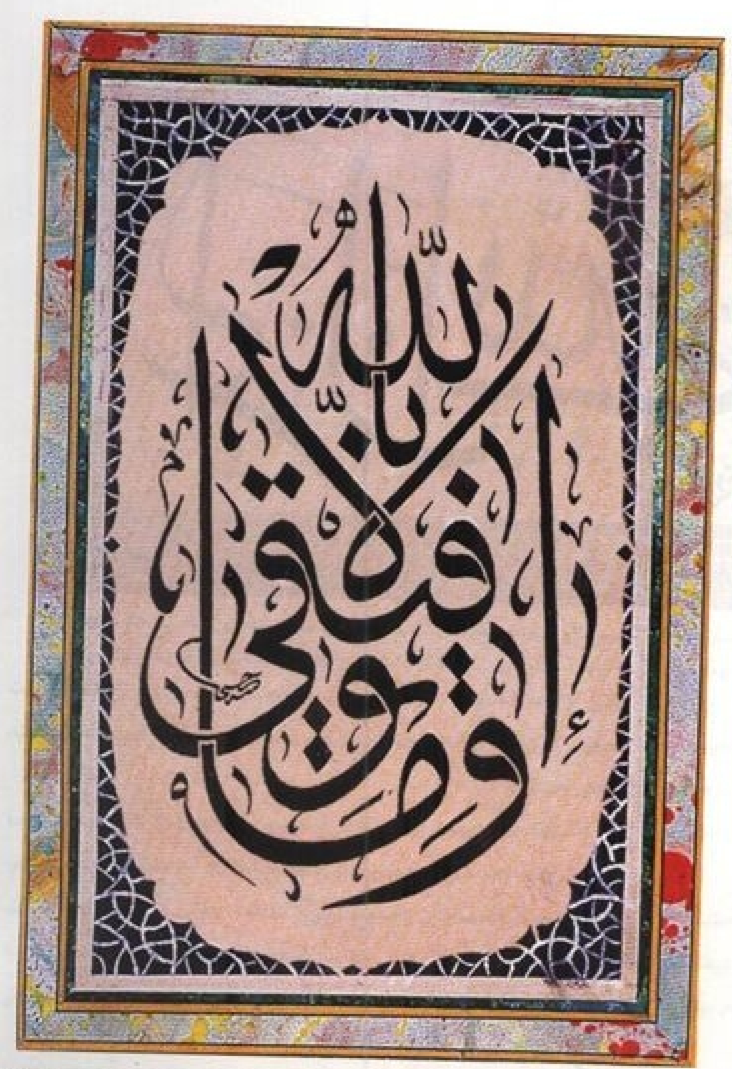

٢١٨) صورة الخطّاط مع المؤلّف.

محمد حسني

الخطّاط السّوري الأصل، المصري الجنسيّة، محمّد حسني، اسمه الحقيقي: حسني البابا، وهو أحد تلاميذ الخطّاط التّركي رسا. قيل: إنه قتل يهودياً في سوريا لخلاف ماديّ، ثمّ تخفّى، وذهب إلى مصر عام ١٩١٢. وهناك لمع اسمه، وبرز كخطّاط لامع؛ وهو سيّد منْ هندس لوحات خطّيّة. والجدير بالذكر أن الخطاط محمد حسني هو والد المطربة نجاة الصغيرة والممثلة سعاد حسني.


٢١٩) الآية الكريمة:﴿ ولا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضا﴾ للخطاط محمد حسني.


٢٢٠) لقد راعى الخطاط محمد حسني في هذه اللوحة أصولاً هندسية تظهر عبقرية في توزيع الحروف وتشابكها بحيث جاءت روعة في الإبداع. أما نصها فهو: الآية الكريمة:﴿ ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا﴾.



٢٢١) (وما توفيقي إلا بالله): إحدى روائع محمّد حسني. والدّارس لهذه اللوحة يتبيّن أن حرف الـ «لا» في وسط اللوحة أشبه بيديْ مؤمن يتضرّع. وأذكرُ أنّني، أثناء وجودي في مكتب حامد الآمدي باستانبول، سحب حامد محفظته، وأخرج منها صوراً صغيرة للوحات خطيّة، تعذّر عليه يومها أن يقرأ توقيعها، فسألني إذا كنت أعرف صاحب التوقيع، فأجبته إنّ التّوقيع هو لخطّاط عربيّ يدعى محمد حسني، فعلّق قائلاً: هذا أجمل ما رأيت لخطّاط عربيّ. (مجموعة محسن فتوني)



٢٢٢) (إن الحكم إلا للّه): تكوين سهل لمحمّد حسني؛ غير أنه محكم كتابياً. وذلك جرياً على عادة حسني الذي قال لي في أحد لقاءاتنا: أنا أحتقر الخطّ لأنني مسيطر عليه، فأجبته لعلّك تقصد أنك تحتكر بالكاف لا بالقاف؛ فأصرّ على أنه يقصد القاف. فوجدت من واجبي أن أرد عليه بأن للخط الفضل الاكبر عليه، إذ لو لم يكن خطاطاً، لما عرفه أحد، بل لكان واحداً من ستين مليوناً ممن يسكنون مصر. (مجموعة محسن فتوني)



٢٢٣) (أعزّك الله في الدّارين) كتب هذه العبارة بقلم الثلث الخطّاط رسا. والجدير بالذكر أنّ رسا هو خطّاط تركي، وهو تلميذ شوقي. وقد جاء سوريا واستقر في مدينة دمشق؛ وتعلّم على يده مجموعة من الخطّاطين الذين نالوا شهرة لا بأس بها أمثال: بدوي الديراني، ممدوح الشريف، محمّد حسني البابا، نجيب هواويني. (مجموعة محسن فتوني)

٢٢٤) حركات قلمية ناضجة لحسني الذي كتب لوحات عديدة اتسمت بالهندسة، كما اتسمت بالتوزيعات المتكافئة. وهذه ميزات قلّ ما تتوافر لعدد وافر من الخطاطين.

ذكرى وفاء واكرام الى صديقي
النابغة محمد عبد القادر
نجيب هواويني
٣٦ / ١ / ١٩٤٩

الى صديقي الفنان المبدع
محسن فتوح مع أحسن
تحياتي
١٤/٤/١٩٦٥



٢٢٥) صورة الخطاط المحامي نجيب هواويني، ويظهر الإهداء على خلفيتها.

نجيب هواويني

إن جميع المعلومات التي نشرت حول أصل الخطاط المحامي نجيب هواويني في مصر تقول إنّه من أصل لبنانيّ. والبعض يقول إنه من أصل سوري؛ والمهم في الأمر أنّه نال درجة عليا في مجال الخطّ، وأبلى البلاء الحسن في عطاءاته الخطيّة.

تردّد هواويني في مستهلّ حياته على الخطّاط رسا في دمشق، لتعلّم فن الخط على يده؛ لكنّ رسا لم يسمح لهواويني بارتياد بيته، ولم يسمح بمقابلته؛ فعزّ ذلك على هواويني، فأخذ يتردّد إلى أمام بيت رسا، وتحديداً إلى صفيحة «الزبالة».

كان يبحث في الصّفيحة عن كتابات الطّلبة وعن التّصحيحات التي قام بها رسا. وكان، إذا ما سأله زملاؤه وطلبتُه عن أستاذه في فنّ الخطّ، يجيب: أستاذي هو «الزبالة».

لم يكن هواويني خطّاطاً فحسب، بل كان خبيراً في المحاكم بتدقيق الخطوط. كما كان مترجماً للكتب القانونيّة من اللغة التركيّة إلى اللغة العربيّة. تزوج هواويني وانجب ابنة، بيد أنّ زوجته تركت منزل الزوجية، واصطحبت ابنتها، ممّا شكل صدمة قوية له، رافقته مدى حياته.

استطاع هواويني أن يمتلك عمارتين في القاهرة. لكنّه سرعان ما بدّد ثروته؛ وانتقل ليسكن على سطح إحدى العمارتين وبالإيجار، بعدما خسر العمارتين وأصبح فقيراً مدقعاً. فكان يستقبل زبائنه، وقد وضع إناءً مقعّراً يستقبل ما يجود به زبائنه، كأجر لما كتبه. وإذا ما جاءه أحد السائلين يطلب إحساناً، يشير إليه أنّ نصيبه موجود في الإناء، فيقضي بقية يومه دون طعام.

وكان في أسفل العمارة مطعم «فول» يرتاده هواويني، وكان صاحب المطعم يعرف ظرْف هواويني السّيئ؛ فيقدّم له أوراقاً وحبراً وأقلاماً ليكتب له. وكان يتعمّد الإبطاء في إحضار الفول كي ينال أكبر كميّة من الكتابة.

توفي نجيب هواويني في القاهرة سنة ١٩٥٨.

صفحة بقلم المحامي نجيب بك هواويني خطاط الملوك وهي من صفحات كراريس السلاسل الذهبية
الثلث والنسخ والرقعة التي كافأته عليها الدولة التركية بنيشان الامتياز الأول . وقد كتبت
وزارة المعارف العمومية باستانبول امراً عاماً مؤرخاً في ٢٤ تموز و يوليو ١٣٢٦ سنة رقم ١٦٠٣٨٤ لاستعمال
الكراريس المذكورة في جميع المدارس الرشدية والابتدائية في استانبول وفي جميع ولايات الدولة
وذلك بناء على قرار مجلس المعارف الأعلى المؤرخ في ٢١ تموز و يوليو سنة ١٣٢٩ رقم ٢٠٩

٢٢٦) خط فارسي منمنم للخطاط نجيب هواويني.

إن خلا لأخيه من تزوّده هو كفينه في كل وجه وآنسه في كل غربة وقرّبه له البعيد

واكتسبه المعاش والإخوان. هو كف الأذى وحسن الأدب وكرم الخلق ومجانبة الريب والذكاء في العمل

عا عث عج عد عر عس عش عص عط عع عف

عف عق عك عل عم عن عو عه علا عي ع

الاعتماد على النفس أساس النجاح على الباغي تدور الدوائر

الشرف بالأدب لا بالنسب | ورتبة العلم أعلى الرتب

٢٢٧) السطران النسخ في الأعلى، وكذلك الأسطر الأربعة الثلث تحتهما مأخوذة جميعها من كراريس نجيب هواويني المسمّاة «السلاسل الذهبيّة»، والتي شملت عدة خطوط: رقعة، نسخ، ثلث، فارسي.

ا ب ث ج خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن ه ة و لا ي

لا ي ا ب ث ج خ ذ ز ش ض ظ غ ف ق ك ل م ن ة

و لا ي نجي تجي بجي لجم بجز شجي ضجي كرة واوة دة زاني جمي لي

ذا في الا غني زانة برة ربا ريزوا رابخ جج شخ ضج طج عج فج كح لج مج هج

الله محمد على علي هي هي ولا مي طحك نجح لجح جمع نجح عجم نجح

غ ض ض ض ه خ خ ف ف م م ه م م م م ه ه ه ه ه ه ق غ ش ش ش ش ش ي ي ي

كا ك كلا كا كج كي كي ك كذ كذ كا كك كل كلا كك كل كما كم كمل

كل كمل ياما طي لمجم غم قم هم كملا ١٢٣٤٥٦٧٩٠ ... هجر

كبا محمد كك مجم تجم قد حروف المكتوب أو ما تركبه باليد من الحروف أعلاه غمزي زوو ز ز كيا

عاشر من يصدقك عن عيوبك اعقل الناس أعذرهم للناس

٠١٢٣٤٥٦٧٩

٢٢٨) تنفرد بنشر رسم الحروف التي كتبها هواويني بقلم الثلث، لأحد مسابك الحروف، وهي أجمل ما كتب في هذا المضمار، وقد توّجها في الأعلى بسطر من الخط الفارسي، وهو، حتى الآن، أجمل طباعة مكتوبة بيد نجيب بك هواويني، ومسجلة باسمه لدى حكومة مصر، وغيرها من حكومات الشرق والغرب.

ا ث ـشـ خ ذ ر س ش ض ظ غ ف ق ک ل م ن ه و لا ی

بو بک بل بم بس ثن نو به بهبته ثلا بلا ثی بی نی نی

ف ق ک ل م ن ه و لا ی ـے

جو حک جل حم جس حن جو جه جهبته جلا جلا جی جی حی

سو شک سل شم سن شن شو سه سهبته شلا شلا شی سی شی

صو صک ضل صم صن ضن ضو صه صهبته ضلا ضلا ضی ضی ضی

طو طک طل طم طن ظن طو ظه طهبته طلا ظلا طی طی طی

٢٢٩) كتابات فارسيّة مأخوذة من السلاسل الذهبيّة. والمدقق في الكتابة العائدة لصاحب قلم، يتبيّن أن نجيب هواويني قد درس عليه، لأن القاعدة واحدة. أما النقاط الظاهرة في السطر الثالث، فهي من قبيل إظهار خضوع الخط لقوانين ابن مقلة.

سایۀ معارفنوایۀ جناب ملوکانه ده — سایۀ معالیجوایۀ حضرت پادشاهیده

سایۀ شوکتوایۀ جناب تاجداریده — سایۀ معدلتوایۀ حضرت ملکداریده

سایۀ توفیقوایۀ جناب جهانبانیده — سایۀ احسانوایۀ حضرت جهانداریده

سایۀ موفقیتوایۀ جناب شهریاریده — سایۀ همایۀ حضرت شهنشاهیده

عصر معارفحصر جناب ظل اللهیده — عصر معدلتحصر حضرت خلافتپناهیده

عهد فلکفریۀ جناب جهانبانیده — عصر شوکتموفور حضرت شهریاریده

دائما بویله تجدد ایلدکجه سالار — کامران اوله شه دورانی رب کردگار

شکر وحمد اولسون خدایه سایۀ شاهانه ده — دیلره بویله دعمی بز ایلدك بالافتخار

٢٣١) تعود الكتابات الواردة في اللوحتين السابقتين إلى الخطّاط محمّد عزّت. ومن الجدير بالذكر أن محمد عزت هو أستاذ هواويني في خطّ الرّقعة. في حين أن رسا أستاذه في الثلث والنسخ . أمّا الفارسي، فقد درسه مع الخطّاط بدوي الدّيراني على يد الخطّاط الإيراني صاحب قلم افشار. ويمكن القول إن كتابات هواويني الرّقعيّة تحمل صفات الكتابة الواردة في اللوحتين المذكورتين. ويمكن اعتبار خط الرّقعة لعزّت وهواويني أحسن ما يمكن الاعتماد عليه لدراسة خطّ الرّقعة، لأنّه أرقى ما كُتِبَ بهذا الخطّ عبر التاريخ الخطّيّ.

ومن المعتقد أنّ نجيب هواويني قد أكمل دراسته في الثّلث والنّسخ أيضاً على يد محمّد عزّت، لأنّ الفترة التي قضاها في محاولات الدّراسة على «رسا» لم تكن كافية. وبذلك، تمكّن أن يجيد هذين الخطّين إلى جانب إجادته لخطّ الرّقعة؛ كما أجاد بشكل لافت، كتابة الخطّ الفارسيّ.
وقد تُوفّي نجيب هواويني في مدينة القاهرة، وكان ذلك في العام ١٩٥٨ م.



٢٣٣) صورة للخطاط الحاج بدوي الديراني

٢٣٤) التماثل الظاهر في كلا السطرين يدل على اليد القوية في تقليد أحدهما للآخر دون أي عياء.

بدوي الدّيراني

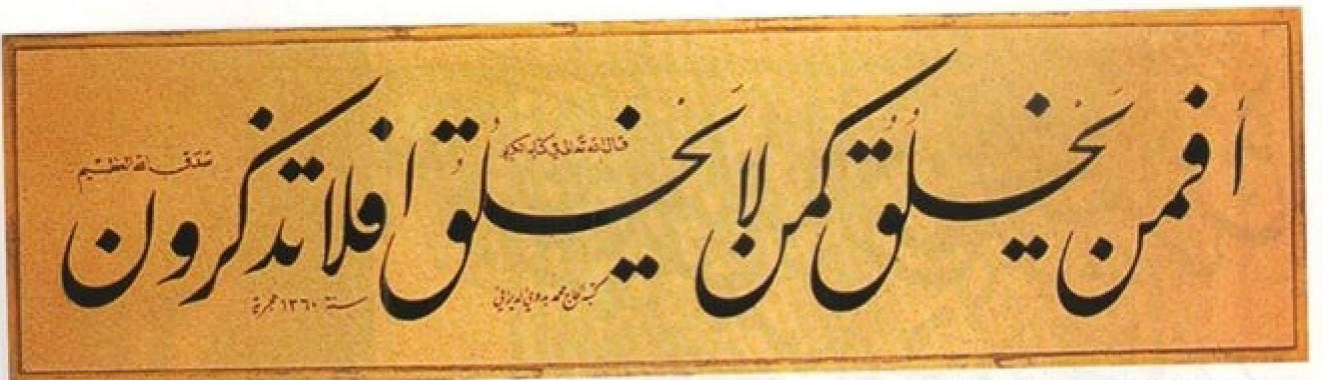
خطّاط سوريّ تلقّى دروسه، على «رسا»، في خَطّي الثلث والنّسخ؛ كما تلقّى الفارسيّ على يد صاحب قلم افشار. وتوفي عام ١٩٦٧م.



٢٣٥) لوحة بخط الخطّاط الدّمشقيّ الحاجّ بدوي الدّيراني. ويجدر بالذكر أن الخطّاط قد تميّز بكتابة الخطّ الفارسيّ بين معظم الخطّاطين العرب. كما أنّه كتب الثّلث بشكل جيّد. (مجموعة محسن فتوني)

ومن الجدير بالذكر في ختام هذا الفصل، أنّ الخطّاط، عندما يشرع في كتابة «الكرلمة»، يهدف إلى التمرين على لوحة عتيدة، أو يكون ذلك على سبيل الإدمان الكتابي اليومي؛ ذلك أن الخطاطين من الطبقة الأولى يجرون التمرين للتحسين، أو لتطرية اليد لإحكام سيطرتها على القلم، وبالتالي لجعل الرسغ ملبّياً احتياجات القلم

الخطّاط عادة. ثمّ يعمد الخطاط، أثناء هذا التمرين، إلى وضع ميزان كلّ حرف، أو أيّ جزء منه، للتأكد من انطباقه على الأسس والقوانين. لهذا كان يتوجب وضع هذه التمارين لدراستها دراسة وافية نظرياً؛ ثمّ يعمد المقلّد إلى تقليدها بتروٍ.. وإعادة التقليد عدّة مرات لإتمام الفائدة.



٢٣٦) لوحة بالخط الفارسي نمقتها أقلام بدوي الديراني.

٢٣٧) لوحة كُتِبَتْ بالخطّ المُرَبَّع (الكوفي؟) نُفِّذَتْ على أسس هندسيّة بحتة، وهي تضمّ أسماء الرسول (ص) الكريم والخلفاء الراشدين والصحابة

الخُطُوطُ العَرَبِيَّةُ

الخُطُوطُ العَرَبِيَّةُ

أنواع الخطوط العربيّة

عندما بدأت الدّولة الإسلاميّة ببعض التّنظيمات، كان لا بد لها من إصدار (إعلانات) تبيّن أوامر الخليفة الى عمّاله تتّخذ صفة رسائل؛ ومن إصدار (إعلانات) إلى عامّة النّاس، تتّخذ صفة (الملصقات). وبما أنّ المطابع في ذلك العهد لم تكن قد عرفت بعد، فقد عمد الخلفاء إلى كتابة أوامرهم على ورق مربع ذي مقياس محدّد، طول ضلعه ذراع واحد. وهذا النّوع من الورق الذي يتمتع بهذا القياس كان يطلق عليه اسم (ورق الطومار)؛ وكان يُوجب أن تكون الكتابة ذات حجم مقبول، وقياس ثابت.

ولمّا لم تكن أسباب أخذ المقاييس متوافرة كما هي اليوم (المتر والأنش)، فقد لجأ العرب إلى اعتماد الشّعرة كوحدة لقياس المسافات. ومن قبيل المصادفة أنّ بغلاً تركستانياً كان موجوداً آنذاك، فاقتطعوا خصلة من ذيله، ثمّ جعلوا إحدى النّقاط فوق الحرف أو تحته، كمنطلق لضبط المقاييس، فأخذوا يرصّون الشّعر بحيث تلاصق الواحدة الأخرى حتى تمّ رصّ ٢٤ شعرة تشكّل عرض قَطّة القلم؛ ثم أُطلق اسم قلم الطومار على هذا القياس.

خط النسخ

عرف هذا القلم (عندما نقول قلم نعني الخط) أول ما عرف باسم القلم الليّن الذي زامن ظهوره ظهور الدعوة الإسلاميّة؛ لذلك استخدمه قدماء الخطّاطين المسلمين لكتابة القرآن الكريم، بسبب سهولة قراءته وجماله وزيادة وضوحه. كذلك تزامن ظهوره مع الخطّ الذي عرف فيما بعد بالكوفي. فالكوفي كان يسمّى بالخطّ اليابس، لاستقامة حروفه، التي تحتاج كتابتها إلى الأدوات الهندسية. أما الخطّ النّسخي، فكان قد عرف باسم الخطّ الليّن، وذلك بسبب الليونة التي تطغى على اليد أثناء كتابته.

وتكون عراقات حروفه، مثل: (ن. س. ش. ص. ض. ل. ق)، مستديرة دون استخدام الأدوات الهندسيّة، بل يكتفي الكاتب باستخدام القلم المعدّ لهذه الغاية.

وخطّ النّسخ لا يمكن كتابته من دون تحريكه. فالحركات، كالفتحة والكسرة والضمّة الخ، حركات ضروريّة لتحسين القراءة وتسهيلها من جهة؛ ويتجميل الكتابة من جهة ثانية.



٢٢٨) سطر بخط الثلث.

خط الثلث

بما أنّ الحياة الاجتماعيّة في تنام وتطوّر مستمرّين، فقد كان لا بدّ من التوسّع في أوامر الخليفة إلى عامّة الناس. وهذا يتطلّب زيادة في عدد الكلمات الواردة في ورق الطومار؛ وهذا، بدوره، يوجب جعل قطّة القلم أقلّ عرضاً من قلم الطومار. فتمّ انقاص القطّة إلى ٢٢ شعرة. وكان استمرار تنامي الحياة الاجتماعية؛ يواكبه إنقاص القطة حتى بلغ ١٨ شعرة؛ وسُمّي القلم حينذاك مختصر الطومار. وبعدها، اضحت القطة ١٦ شعرة، فسمّي القلم بقلم الثلثين. ولما صارت القطة ١٢ شعرة، دُعي القلم، قلم النصف. وأخيراً أنقص حتى بلغ ٨ شعرات، فسمي بقلم الثلث، لأن الثمانية هي ثلث الـ ٢٤. وبعدها أصبح يطلق الاسم على النّوع، بصرف النظر عن عرض قطّته. أما ما زاد عرض قطّته على الـ ١ سم، فيدعى جليل الثلث. وبذلك جاء اسم قلم الثلث.

وإذا ضاقت قطّة القلم حتى ٢ ملم، فيطلق عليها قلم الثلث المشق. ويمكن إطلاق كلمة المشق على الإسراع في الكتابة.

لقد تحوّل الخطّ اليابس إلى اللّيونة، على يد القاضي حسن البصري. إنّ الكيفيّة الرائعة التي نما بها هذا الخطّ، جعلته، فيما بعد، سيّد الساحة، إذ كانت بداياته على ورق البرْدي في العصور الإسلاميّة الأولى، على الرغم من كونه آنذاك بدائياً لا رونق له ولا بهاء، على ما فيه من ليونة. لكن الجمال والسحر بدأ بالظهور في أعصر ابن مقلة وابن البوّاب والمستعصمي. وكان كلّ من هؤلاء قد أضفى على النسخ مسحات من الجمال اللافت؛ فكان ابن مقلة، أول من أضاف إليه الجمال؛ ثم أضاف ابن هلال إلى كتابات ابن مقلة جمالاً على جمال؛ وجاء بعدهما

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لا تسبوا أصحابي فلو أن أحدكم أنفق مثل أحد ذهبا ما بلغ مد أحدهم ولا نصيفه وعنه سباب المؤمن فسوق وقتاله كفر كتبه عثمان المعروف بحافظ القرآن

المستعصمي يضفي عليه رونقاً، أفاد منه خطّاطو بني عثمان على امتداد ٤ قرون.

لقد اكتسى هذا الخطّ مع كلّ عصر حلّة قشيبة. وقد ترعرع على أيدي نوابغه. وكان الخطّاطون الثلاثة المذكورون جميعاً من بغداد، البلد المعطاء الذي أتحف العالم العربيّ، لا في حقل الخط فحسب، بل في جميع الحقول الثقافية، عندما كانت بغداد عاصمة لبني العباس.

كذلك أخذ خطّ النّسخ حظّاً وافراً في عصر الأتابكة، وذلك عند منتصف القرن الخامس الهجري. وبالنظر إلى جماله وبساطته، فقد اخذت تكتب به المصاحف. وكان الخط الكوفي على النقيض من ذلك، فكلّما خطا النّسخ خطوة الى الأمام، خطا الكوفي خطوة إلى الوراء حتى خبا نوره وكاد يتلاشى، فقلّ الاعتماد عليه؛ وابتعد الخطّاطون عن كتابة المصاحف به، حتى شرائط المساجد العريضة لم تعد تكتب به. وكذلك القصور أشاحت بنظرها عنه.

وقد شاع خط النّسخ في أيام الأيوبيّين، فغطّى مساحات شاسعة في الوطن العربي. علماً بأن خط النّسخ لم يقتصر على الشيوع، بل زاد في رونقه وتحسّنه، حتى احتل ما تبقّى للخطّ الكوفي من مواقع، ممّا جعل الكوفي يتقوقع لمدة أربت على خمسة قرون، حتّى قدّر للخطّاط المهندس يوسف أحمد أن يطلقه من عقاله، ويوقظه من سباته... وكان ذلك في مصر.

الخط الفارسي

ابتكر الفرس نوعاً جديداً وجميلاً سُمّي، في البلاد العربية، الخط الفارسي. أما في إيران، فيدعى قلم النستعليق (كلمة تتكوّن من شقين الأول نسخ والثاني تعليق).

يمتاز خط النستعليق (الفارسي) بأناقة فائقة الجمال. ولهذا، فهو يستعصي على الكتّاب، ولا يمكن كتابته بشكل أنيق، إلاّ على يد خطّاط متمكّن، سبق له أن درس على خطّاط له شأنه في دنيا الخطّ؛ ولتسهيل كتابته، ينبغي استعمال قلمين أحدهما أعرض من الثاني بشكل ظاهر ومتناغم، وتكون برية القلم (مستديرة) أي غير محرّفة.

والخطّ الفارسي لا يتقبّل من الحركات (الفتحة والكسرة والضمّة وخلافها) إلا الشّدّة، التي تُكْتب بشكل رفيع جداً فوق الحرف المشدّد.

وقد أجمع الخطّاطون على اعتبار الخطّ الفارسي بأنه يشبه فتاة منحها الله أعلى درجات الجمال، بحيث تستغني عن عمل «الماكياج»؛ وفي حال إضافة أي شكل من أشكال التجميل، تُشوّه ويقلّ جمالها الأصيل. لقد كتب الفرس، قبل ظهور الإسلام، الخطّ البهلوي أو الفهلوي. وهذه التسمية مردّها إلى منطقة «فهْلا»، الواقعة بين همدان وأصفهان وأذربيجان، حيث استبدل بهذا الخطّ الخط العربي، وذلك بعد استتباب الأمر للعرب المسلمين في تلك المنطقة من بلاد فارس.

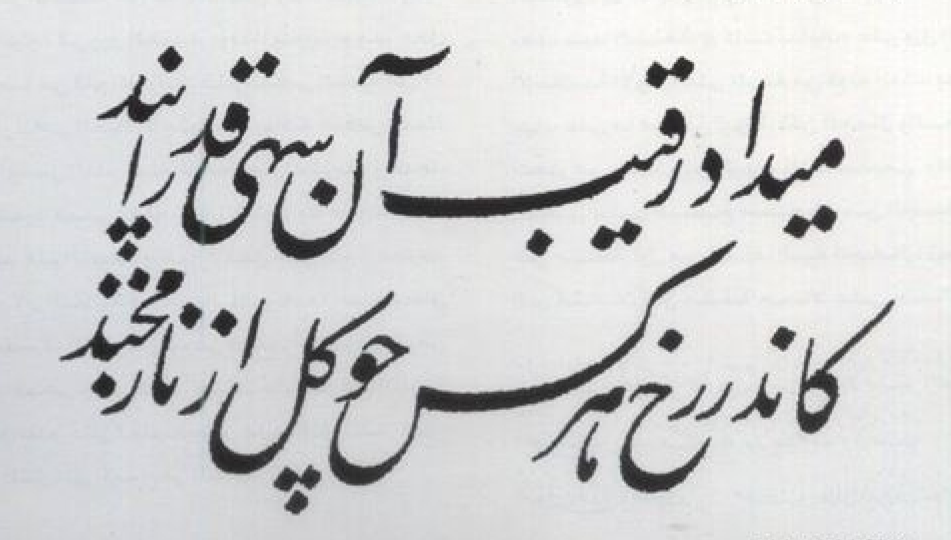
يقول ابن النديم في كتابه «الفِهْرِسْت»: إنّ الفرس قد اشتقوا كتابتهم من خط القيراموز.

أمّا القيراموز، فكان واحداً من الأقلام التي ابْتُكِرَتْ نتيجة لدمج بعض الأقلام، مثل الراصف والسحلي والسلواطي والحوائجي.

لقد فتح العرب في صدر الإسلام، كما هو معلوم، العديد من البلاد المجاورة، ومنها بلاد فارس؛ وأنّى حلّوا، كانوا يحملون معهم القرآن الكريم والى جانبه الخط، بفعل التلازم بينهما، وذلك لكتابة القرآن الكريم وقراءته. وبذلك سرعان ما حلّت الكتابة العربية محلّ الكتابة الفهلويّة، وأضحت الكتابة الرسميّة المعتمدة.

ومن شدّة تعلّق الإيرانيين بهذه الكتابة الوافدة مع الإسلام، أولوها رعايتهم؛ وأخذ فنّانوهم في استيعاب نقاط الجمال فيها، وتفاعلوا معها تفاعلاً مخلصاً، فابتكروا كتابة جديدة أغنت المجموعة التي جلبها العرب ورعوها ودفعوا بها إلى الأمام.

وقد بلغت فنون الخطّ أوج عطائها الفنّيّ في القرنين السابع والثّامن الهجريّين، خصوصاً في عهد التّيموريّين؛ فقد برز خطّاط يدعى مير علي التبريزي، وهو الذي نسبت إليه قواعد النستعليق؛ كما أن له أثراً محفوظاً وله اثر محفوظ في المتحف البريطاني يعود تاريخه إلى العام ٧٩٩ للهجرة.



الخطّ الديواني

تروي بعض المصادر أن أوّل من ابتكره كان رئيس الوزراء التركي شهلا باشا، الذي أخذ يطوف به البلاد الإسلاميّة كافة داعياً تلك البلاد الى تبنّيه. وفعلاً لقي هذا الوافد الجديد الاستحسان، واستطاع تثبيت قدميه وقد سمّي بالخط الديواني، لأن دواوين الخلفاء (خلفاء بني عثمان) كانت تعتمده لكتابة الوثائق والفرمانات (الأوامر السلطانيّة. وهذا ما نراه في معظم متاحف الآثار الإسلاميّة في استانبول وغيرها من متاحف العالم والبلاد الإسلاميّة.

الخطّ الرّقعي

وقد سمّي بهذا الاسم لاعتماده على الرّقاع الورقيّة، ويقال له قلم الرّقعة وقلم الرّقاع.

والغرض من إيجاده تيسير الأمور الكتابية اليوميّة بين العامّة، لبساطته سواء في القراءة أو الكتابة. ومن أهمّ العوامل التي أسهمت في إيجاده، هي الأمور التجاريّة اليوميّة، لأنّ الكتبة، في مستهلّ تنظيم الحياة التجاريّة، كانوا ينظمون الدفاتر التجاريّة بخطّ النّسخ وتتطلّب كتابته وقتاً أطول، سواء في القيود أو الفواتير. وهذا ما يسبّب كثرة الكتبة وتبديد الوقت. فكان الحلّ في كتابة حرف الرّقعة توخياً للسرعة، وبالتالي اختصاراً لعدد الموظفين.

٢٤١) الآية ١٧٣ من سورة آل عمران، بالخط الديواني.



٢٤٢) كتابة بخط الديواني الجلي.

الخطّ الدّيواني الجلِيّ

خطّ متداخل الحروف متشابكها، يتوازى من الأعلى والأسفل. ومن شروط كتابته أن يكون مليئاً بالحركات سواء الإملائيّة أو التزيينيّة، مع إضافة عدد هائل من النقاط الصغيرة لملء الفراغات، وتأمين التكافؤ بين الأرضيّة والكتابة.

امّا أصل تسميته بالجلي، فهو تحريف لكلمة «جليل»، وكانت واجهات المساجد تزدان بالخط الديواني الجلي، وكذلك القصور، عندما كان الخط العربي يتصدّر أعمال الزخرفة في شتى الأماكن.

أما من قام بوضعه، فهو الخطّاط العثماني أبو بكر ممتاز بك مصطفى أفندي المشتهر باسم المستشار (الذي لم نسمع به من قبل)؛ وكان ذلك في عصر السّلطان العثماني عبد المجيد خان الذي تولّى السّلطنة، عام ١٢٥٥هـ، وتوفي عام ١٢٧٧هـ.

وبحكم أنّ الخطّ الرّقعي يُكتَب بشكل أصغر من بقيّة الحروف في الخطوط الأخرى، فإنّ الورق المستعمل يكون صغير الحجم، أي رقاع، فتكون رقعة الورق أكثر شيوعاً بين النّاس حتّى غدا هذا الخطّ، وكأنّه الخطّ الوحيد الذي تتداوله الأيدي في شتّى مجالات الكتابة اليوميّة.

الخطّ الكوفي

استخدم في أقدم الكتابات التي عرفها العرب، إذ إنّه اشتقّ عن الخطّ النبطي المتأخر. وقد عُرِفَ بالخطّ اليابس، بسبب اعتماد الخطّاط على الآلات الهندسيّة في كتابته؛ وتأتي عراقاته دائماً معتمدة على آلة البركار الهندسيّة. أما خطوطه الأفقيّة والعموديّة، فيجب استخدام المسطرة لكتابتها، لكي يأتي الخط سليماً لا عوجَ

أو الرّيحاني موغل في القدم. ولعلّه امتداد لما كان معروفاً في صدر الإسلام بخطّ الرّقاع، أو قلم التوقيع.

وكان الخطّاطون يمنحون تلامذتهم شهادات أو إجازات تؤكّد حقّهم في التوقيع على ما يكتبون.

ومن أطرف ما يستحقّ النّشر في هذا الموضوع، الإجازة التي منحها الخطّاط التركي عزّت للسّلطان عبد المجيد خان العثماني؛ وكان ذلك

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله

٢٤٤) البسملة بالخط الكوفي.

فيه. وهو يكتب بنوعين، أحدهما أقدم من الثاني، ويعرف بالخطّ الكوفي قاعدة المصاحف. أمّا الثاني، فيُعْرَفُ بالخطّ الكوفي المضفور، وذلك بسبب إدخال الضفائر التزيينيّة فيه. وقد أطلقت كلمة «الكوفي» على هذا النوع من الكتابة، نسبة إلى الكوفة التي أنشئت في العام ١٨ للهجرة، بأمر من الخليفة الراشد عمر بن الخطاب (رض).

الخطّ الرّيحاني

ويعرف في تركيا ومصر باسم (إجازت) وهو مزيج من قلمي الثلث والنسخ. وقد سمّي بالخطّ الرّيحاني، نظراً لأنّ حروف الألف واللام تتشابك فيه كتشابك أغصان نبات الرّيحان.

وقد جرى العرف على استخدام هذا النوع من الكتابة للشهادات (إجازات)، كما استخدم في كتابة ختمات القرآن الكريم. وخطّ الإجازة

في العام ١٢٥٠هـ. ونثبتها بنصّها الحرفي:

«... حمداً لمن كتب اللوح والقلم وصلواة على من هو سيّد الخلق والأمم وعلى آله ذوي العرفان والكرم وبعد: فلمّا استأذن مولانا. دستور الأعظم والخاقان المعظّم ورافع رايات العدل والإحسان وقامع الظلم والعدوان، مالك ممالك الإسلامية ووارث سلطنته العثمانية. ممهّد قواعد الملّة الربّانيّة ومؤسّس مباني الدّولة السّلطانيّة، خادم الحرمين الشريفين، ألا وهو السلطان ابن السلطان عبد المجيد خان، اللّهمّ كما ايّدته لإعلاء كلمتك فأيّده، وكما تورث مصالح خلقك فخالده آمين. فأجزته امتثالاً لإرادته العالية سنة ١٢٥٩هـ...»

(نقلنا النص حرفياً فأيّ خطأ يراه القارئ فليردّه الى النّصّ الذي تقيّدنا به).

بتوفيق الله تعالى كتبه محمد عبد القادر عبد الله المدرس بمدرسة تحسين الخطوط العربية مقلداً المرحوم الأستاذ الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي اللهم اغفر لهما واستر عيبهما ١٣٧٢

٢٤٥) نموذج من الخط الريحاني.



٢٤٦) قرآن كريم مثمّن الأضلاع، ويعتبر أصغر المصاحف حجماً؛ إذ تبلغ قطع صفحته ٣٫٥ × ٣٫٥ سم.

انتشار الخط العربي

من المسلّم به أنّ الخطّ العربيّ نشر ظلّه على رقعة شاسعة في العالم، حيث ملأ أطراف الجزيرة العربيّة، كما كان وضعه في بلاد الشام مشابهاً لوضعه في الجزيرة، ولم يكن أقلّ حظّاً في العراق وبلاد فارس وخراسان. وشمل بلاد ما وراء النّهر والسّند، واستمرّ في توسّعه حتّى بلغ أرمينيا؛ واجتازها إلى القوقاز؛ ثمّ عرّج على ديار بكر وأكمل ترحاله إلى تركيا حيث شمل معظم تخوم آسيا الصغرى. ولم تقف رحلاته في تلك المناطق، حتّى بلغ مصر؛ ومنها إلى تونس والمغرب والسّودان، وكذلك الأندلس، حيث بلغ أطراف فرنسا وصقلية.

وخلال رحلاته تلك كان يجتاح الأبجديات الأصلية واللغات التي كان يدخل بلادها، فيحلّ محلّها ويصبح بديلاً لها، إمّا بشكل كامل أو بشكل شبه كامل. وبذلك سادت اللّغة العربيّة، كما ساد الخط العربيّ وحلّ محلّ الخطوط التي كانت قبل دخوله تلك البلدان.

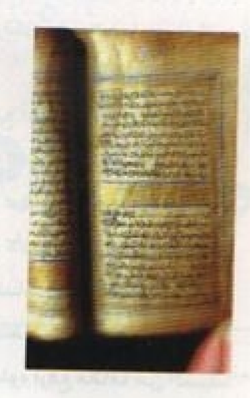
فقد كتب العرب أوّل ما كتبوا، خطّين معاً، الخطّ الكوفي وميزاته أنّ خطوطه مستقيمة، منسطحة كانت أم عموديّة؛ والخطّ النّسخي وميزاته اللّيونة، وكتابته تغلب عليها العفويّة. وهذا الخطّ الليّن قد نشأ عنه قلم الطومار والثلث والرّيحاني والمحقّق، والتعليق والنستعليق، وغيرها من الخطوط التي وصلتنا.

ومن أعظم ميزات الخطّ العربيّ، أصالته الضاربة في عمق التاريخ، ومحافظته على صفائه ونقاوته، وعدم تأثّره بأي فن خارج فنوننا وعاداتنا؛ بل إنه، على النقيض، هو الذي أثّر بسواه من الفنون.

وما يزال، كما كان، بما فيه من قيم جماليّة غير محدودة تبعث في النفس متعة روحيّة خارقة.

هذا مما حدا الخطّاط أن يتمتّع بخيال رحب، وفكر صاف، ينعكسان على أعماله التي تتطلّب صبراً لا حدود له، ومثابرة لا تعرف الكلل. وهو، مع ذلك، يعتزّ بعمله الذي أكسبه شهرة. وكان تشجيع المجتمع آنذاك له، بشراء لوحاته، من العوامل التي تدفعه قدماً للابتكار. وكانت الحفاوة بالخطّ الجميل حافزاً قوياً يدفع الخطّاط ليستمرّ في إبداعه، وينمّي قدراته لتقديم الأحسن بشكل دائم.

فالخطّ، منذ بزوغ فجر الإسلام، شكّل أحد أعمدة الثقافة الأساسيّة. ويعود إليه الدور العامّ في حفظ القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، بتسهيل قراءتهما، وجعلهما بمنأى عن صعوبة القراءة. كما أدّى دوراً أساسياً في كتابة المؤلّفات الدينيّة والعلميّة ودواوين الشعراء، وغيرها من مظاهر الثقافة التي يحتاج إليها الإنسان لرفع مستواه الفكريّ والعلميّ. وكان ذلك قبل نشوء الطّباعة. ولم يقف عن تأدية دوره الحضاريّ حتّى بعد نشوء الطّباعة. فقد دخل الخطّ في صلب الطّباعة، اذ لا يمكن للطّباعة أن تستمرّ، ولن يكون هناك أي مبرّر لوجود المطبعة، إذا لم يكن هناك خطّاط يكتب لها أمّهات الحروف الموصولة والمفصولة لجمعها كلمات وسطور؛ ولم يتقاعس الخطّ عن مرافقة الطّباعة في جميع مراحلها، لتستمرّ بصمات الخطّاط في الكتاب والجريدة والمجلّة والسّينما والتّلفزيون، اي أنّه للثقافة كالماء والهواء للإنسان.



٢٤٧) قران كريم صغير الحجم، كُتب بخطٍّ منمنم في غاية النحافة؛ ويبلغ قطع صفحته ٥ × ٢،٥ سم، وأصل هذه النّسخة موجود في مكتبة السليمانية.



٢٤٨) لوحة بخط الحافظ تحسين حلمي كتبها بقلم الثّلث، وليد قلم الطومار، والذي تطوّر بمرور الزمن.

وعندما دخلت المطبعة عاصمة الخلافة العثمانيّة، قام الخطّاطون بتظاهرة جنائزيّة: فحملوا ستاراً أسود ووضعوا أقلامهم ومحابرهم عليه، كأنّهم يسيرون بالخطّ الى مثواه الأخير... وإذا بالأيّام تثبت أنّ الخطّاط أرسخ وأمتن من عاديات الزّمن؛ ذاك أنه قدّم للمطابع الحجريّة كلّ التّسهيلات فطوّرها وتطوّر بها. ثمّ تطوّرت الطّباعة للتيبو؛ فقدّم لها الحروف المسبوكة بالرّصاص.. ولّما تقدّم

للينوتيب لم تستطع الاستغناء عنه. وها هو الحاسوب «الكمبيوتر» يدخل حياتنا اليوميّة في الصّحافة والتّلفزيون ودور النّشر وكلّ مكان؛ وشأنه شأن الطّباعة، لا دور له إذا لم يكن مرتكزاً على الخط الذي كتبه الخطّاط.

وما كان للحضارة أن تتقدّم وتتطوّر وتبلغ المستوى الذي بلغته لولا الخطّ، الذي كان فيما سلف من العوامل والأسباب التي ساعدت على الغزو الثقافي وتوسيع المعلومات وإرسائها على دعائم ثابتة الأركان. وكان عاملاً أصيلاً في تركيز العلوم والأفكار، لأنّها جميعاً تؤدّى بالخطّ والإشارة أو باللفظ.. ذلك أنّ الكتابة قد تضاهي النّقش في الحجر، تبقى على الزمان، على نقيض الكلام الذي يذهب في الهواء.

لقد تغنّى الشّعراء القدامى بالخطّ وجعلوه أرفع مقاماً من السّيف الذي يكسب الشرف، ويذود عن الروح.

وليس من قبيل المغالاة أن يقال إنّ الخطّ العربيّ، خصوصاً في صدر الاسلام، هو الميزة العربية في مختلف الأعمال الفنية. فقد دخل الخطّ، في تلك الأثناء، مرحلة جديدة هي الكتابة على الخزف، لفترة طالت ودخلت مراحل متعددّة في التاريخ الإسلامي. إذ كانت تُكْتَبُ بعض الآيات الكريمة أو الحِكَم، وكذلك بعض الأشعار، بنوع من الصبغ الذي يُشوَى بعد الكتابة على نار حامية، تكسبه صلابة تبقى على الزمن، محافظة على رونقها غير عابئة بعوامل الطبيعة. والشيء عينه كان يتم على الزّجاج. ولم يقتصر فنّ الخطّ على ما ورد أعلاه، بل عمد الفنّانون إلى الحفر على النّحاس وغيره من المعادن. وبعض هذه المعادن تُحفَر، ثمّ تُكفَت بالذهب على أيدي عمّال مهرة.

وهناك الحفر أيضاً على معادن أخرى ثمّ ملء الحفر بالمينا الملوّنة وإدخالها أفراناً خاصّة حتّى يتحوّل المينا الى مادّة زجاجيّة صُلْبَة.. وأدّى الخطّ دوراً زخرفيّاً رائعاً على القماش، خصوصاً الخطّ الكوفيّ على النسيج والخشب والعاج، في المساجد والقصور.

حتى إن بعض النحّاتين يشعرون بأنّ منحوتاتهم غير مكتملة، إذا لم يظهر فيها الخطّ، إمّا لتحديد معالمها، وإما شرح معانيها وما ترمز إليه، وإما لذكر أسماء صانعيها وتاريخ الصنع. وهناك أيضاً المساجد القديمة، التي كانت تزدان جدرانها بشرائط منحوتة إمّا بالحجر أو الرّخام، وإما بالمعدن أو الجصّ أو حتّى الخشب المحفور. وما يقال عن المساجد يقال عن القصور الفخمة أو الأقواس وسبل الماء التي كانت تنتشر في أحياء المدن، وميضآت المساجد.

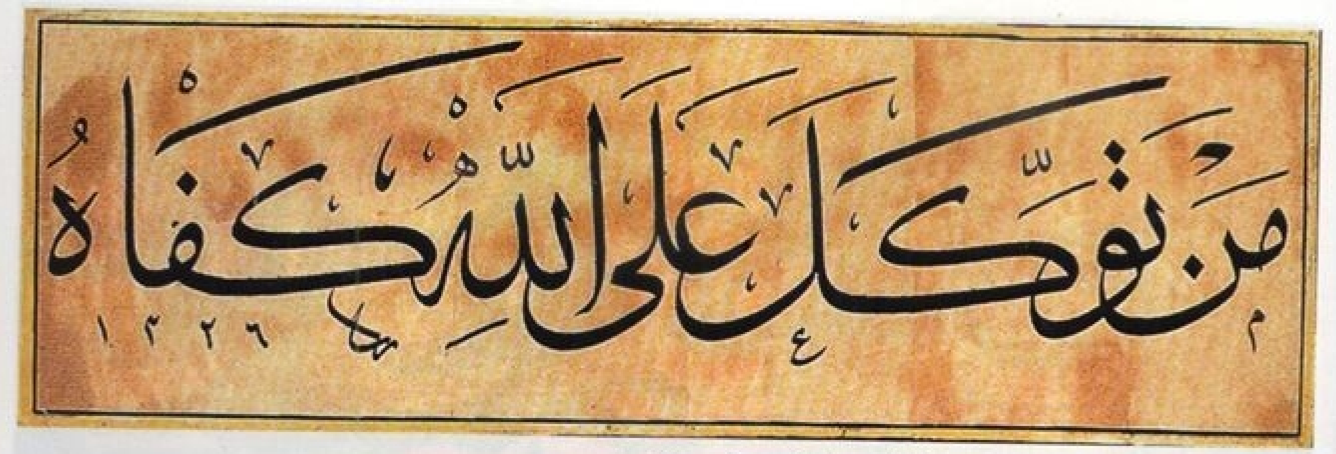
وقد استخدم الخطّاطون دواة تتخلّل مدادها خيوط حريريّة طبيعيّة. والغرض من ذلك أن يأخذ القلم ما يحتاجه من المداد، وأن يحافَظ على نظافة الحرف وإبراز تفاصيله بشكل أنيق، لأنّ القلم إذا أخذ أكثر من حاجته يشوه الخط بشكل يَمجُّهُ الذّوق السّليم، فتنعدم الزّوايا الي تجمّل الكتابة، فتصبح تلك الزّوايا مستديرة، وأكثر عَرْضاً من عرض القلم المستخدم في الكتابة.

وهذه الخيوط، حال استعمالها في الدواة، نطلق عليها اسم «لِيقَة» واللِّيقَة هنا مشتقة من فعل لاق (يليق) أي حَبَس يحبس.. وبواسطتها، نحبس الحبر ضمن الدّواة. ونتحكّم إذ ذاك بإعطاء القلم حاجته فقط من الحبر. فتأتي الكتابة ذات رونق وحلاوة. ونصون القلم من الاصطدام بجسم الدّواة الصُّلب لئلاّ ينكسر ويخرب.

ولمّا كان القلم صِنْوَ الدّواة ورفيقها الدائم، فلا بد للخطاط من مراعاة دور القلم بشكل كامل، كما يراعي الدواة تماماً. والسبب في ذلك أنّه لا يمكن الاستغناء عن أيٍّ منهما مهما كانت الأسباب. وبما أن كُلاًّ منهما مكملٌ للآخر ومتلازم معه، ولا يؤدّى أيّ دور في الكتابة إلا بوجودهما معاً، فقد تبوّأ القلم مكانته اللاّئقة بفضل اهتمام العاملين في الخطّ، أو المؤرّخين له، أو المهتمّين به. وقد قيل في القلم الكثير الكثير، وجرت المقارنة بينه وبين السيف، وأيّهما الأهمّ في الحياة الاجتماعيّة، ومَنْ منهما يؤدّي الدور الحاسم والبارز في كسب المجد والكرم.



٢٤٩) ﴿وهو على كل شيء قدير﴾. للخطاط محمد شفيق. الملاحظ في اللوحة استعمال ثلاثة أقلام: عريض، وسط، رفيع.



٢٥٠) للخطاط التركي الأصل «رسا» وقد عاش حياته كلها في سوريا. (مجموعة محسن فتوني)



٢٥١) للخطاط العراقي الشهير هاشم محمد. (مجموعة محسن فتوني)

وقد اهتمّ الخطّاط العربيّ اهتماماً عظيماً بقلمه ودواته، فهما العنصران الأساسيّان في عمله وعلمه، وعليهما الاعتماد الكلّيّ في أداء هذا العمل. فلم يغفل عن أدقّ التّفاصيل التي تتعلّق بالقلم خصوصاً. لذلك قيل إنّ الخطّ كلّه هو القلم. وقيل أيضاً إنْ جوّدتَ قلمك فقد جوّدتَ خطّك؛ وإنْ أهملت قلمك، فقد أهملت خطّك. وقد توسّع الكتبة في تعريف القلم، وكل ما يتعلّق به كما ترى:

لقد سمّي القلم أيضاً: المِزْبَر أو المِذْبَر: من زَبَرْتُ وذَبَرْتُ أي كَتَبْتُ؛ ومن فرّق بينهما قال: زبرت بالزّاي أي كتبت، وذبرت بالذّال أي قرأت. وسمّي قلماً لانه قُلِّمَ أي قُطِعَ وسُوِّيَ كما يقلَّم الظفر. وكل عود قُطِعَ وحُزّ رأسه وعُلِّم بعلامة فهو قلم. ويقال للّذي يُقْلَم به مقلَم، وللذي يُبْرَى به مبرى؛ ولما سَقَطَ عن البري والتقليم البُراية والقُلامة. قيل لأعرابيّ: ما القلم؟ ففكّر ساعةً وجعل يقلّب أصابعه ثم قال: لا أدري. فقيل له توهّمه في نفسك، قال: هو عود قُلِّم من جوانبه كتقليم الأظافر. ويقال لعقده الكعوب واحدها كعب؛ ولما بينها الأنابيب واحدها أنبوب؛ ويستخدمان في الرّمح، وكل عود فيه عقَد. والعقدة التي تشتبه تسمّى الأُبْنَةَ جمعها إبَن. فإن كان في العود أو القصبة تاكلٌ قيل له قادح، ويقال لباطنه الشّحمة ولظاهره اللّيط، فإن قشرت منه قشرة قلت: لِيطَتْ من القلم لِيطَة، فإن أخذتَ شَحْمَتَهُ بالسّكين قيل شَحَمْتَهُ، وإن أفرطتَ في أخذها قيل بطّنته تبطيناً، فهو مبطّن. وحفرتَه فهو محفور، فإن تركت شحمته أشحمته إشحاماً، ويقال لغشائه الذي عليه الغلاف واللّحاء والقشر، فإذا نزعت هذه الأشياء عنه قيل قَشَرْتَهُ وبَشَرْتَهُ ولَحَوْتَهُ ونَجَوْتَهُ وسَحَوْتَهُ، ويقال أيضاً: سَحَقْتَهُ وجَلَمْتَهُ وجَلَفْتَهُ ورَسَفْتَهُ ونَقَحْتَهُ، ويقال لطرفَيْه اللّذين يُكْتَبُ بهما السِّنان أو الشُّعَيْرتان واحدهما سِنّ وشُعَيْرَة؛ فاذا قطع طرفه وهُيِّئَ للكتابة قيل: قَطَطْتُهُ أقُطُّهُ قطّاً. وقصمتُهُ أقْصِمُهُ قصْماً. والمَقَطّ ما يُقَطُّ عليه؛ والمَقَطّ الموضع الذي يُقَطُّ من رأسه، فإن جعلت إحدى سنّيه أطول من الأخرى قلتَ محرَّف وقد حرّفته تحريفاً، فإن سوّيتهما قلت قلم مبسوط، فإن سُمِعَ له صوت عند الكتابة فذلك الصّريف

٢٥٢) طقم كامل من المحابر والمقص والمقط أيام العصر الذهبي للخط العربي وكان ذلك في تركيا.

والصُّرير والرُّشيق، ويقال للقصب: اليَراع والإباء، الواحد يَراعة وإباءة. وقيل الاباء أطراف القلم أي القصب، ويقال للقطن الذي يوجد في بطنها: البَيْلم والقَيْسف والقَيْصع واحدتها بيلمة وقيسفة وقيصعة الخ.

قال ابن طاهر لكاتب: ألِقْ دواتك وأطِلْ سنّ قلمك وفرِّقْ بين السّطور، وتوسّطْ بين الحروف. وقال ابن عبد ربّه: ينبغي للكاتب أن يصلح آلته التي لا بدّ له منها، وأداته التي لا تتمّ صناعته إلاّ بها، وهي دواته. ثم ليَخْتَرْ من أنابيب القصب أقلّها عقداً وأكثفها لحماً، وأصلبها قشراً وأعدلها استواءً، ويجعل لقرطاسه سكيناً حاداً، ليكون عوناً له على بري الأقلام، ويبريها ناحية منبت القصب. واعلَمْ أنّ محلّ القلم من الكاتب، محلّ الرمح من الفارس. كما قال الشاعر:

يُمْسِكُ الفارسُ رُمْحاً بِيَد
وأنا أُمْسِكُ فيها قَصَبَه
فَكِلانا فارِسٌ في شأنِه
إنَّما الأقلامُ رُمْحُ الكَتَبَه

أمّا جعفر بن يحيى، لمّا رأى خطّاً حَسَناً، فقال: الخطّ خيط الحكمة، يُنْظم فيه مَنْثورها ويُفصَّل فيه شُذُورها، ومن كتاب له من أحد



٢٥٣) (آمل مروت) بخط الثلث.

٢٥٤) (أمان مروّت): لوحة نُفّذت بطريقة القطع، بسكّين قاطعة جداً ومروّسة جداً. وقد عمد منفّذها إلى إزالة الزّخرفة والكتابة ورقيّاً، بحيث جاءت اللوحة آية في الإعجاز.

أصدقائه يستوصفه الخطّ: أما بعد، فليكن قلمك محرّفاً لا متيناً ولا رقيقاً ضبوره القلب، فابْرِه بَرْياً مستوياً كمنقار الحمامة، اعْطِفْ بطنه ورقّق شفرتيه، وليكنْ قرطاسك رقيقاً مستوي النّسج، مُخْرَجَ السّحاءة مستوياً من أحد الطرفين الى آخره، فليست تستقيم السّطور إلاّ فيما كان كذلك، وليكنْ أكثر مَطّك في أطراف القرطاس الذي فيه يسارك وأقلّه في الوسط ولا تَحُطّ في الطّرَف الآخر، والحَطُّ نصف الخطّ ولا يقوى عليه إلاّ العاقل.

سأل الأصمعي يوماً: أيّ الانابيب أصلح وعليها أصبر، فأجيب: ما نشف بالهجير ماؤه وستره من تلويحه غشاؤه. وله الظهور النيّرة القشور، الفضيّة الكسور. قال: أيّ نوع من البرْي أصوَبُ وأكتَبُ، فقيل له: البرية المستوية القطّة التي عن يمينها برية تأتي معها المدّة والمطّة، للهواء في شقّها صفيق، وللرّيح في جوفها حريق.

وللحسن بن وهب: يحتاج الكاتب الى خلال: جودة بري القلم وإطالة جلفته وتحريف قطّته، وحسن التأنّي لامتطاء الأنامل وإرسال المدّة بعد إشباع الحروف واستواء الرّسوم وحلاوة المقاطع.

كان الخطّ في العصور الأولى همّاً شاغلاً، فكان همّ الحاكم والمحكوم، والشاعر والكاتب وطلاّب المعرفة. حتى إنّ بعض الخلفاء، كانت أبرز صفاتهم أنّهم يحسنون كتابة الخطّ. وليس أدلّ على ذلك من الشّذور التي كان يطلقها الكَتَبَةُ والشّعراء على إعجابهم وتقديرهم

له. ففي هذه الشّذْرَة لأحدهم الدليل:

وما رَوْضُ الرّبيع وَقَدْ زَهاهُ
نَدَى الأسْحارِ يَأْرَجُ بالغَداةِ
بأَضْوَعَ أوْ بأَسْطَعَ مِنْ نَسيمٍ
تُؤَدّيه الأفواهُ مِنْ دَواةِ

وعلى نقيض ذلك قالوا في متطفّل على الكتابة:

دَعِيٌّ في الكتابَةِ لا رَوِيٌّ
له فيها يُعَدُّ ولا بَديهُ
كأنّ دواتَهُ مِنْ ريقِ فيهِ
تُلاقِ فريحُها أبداً كَريهُ

نظر أحدهم الى فتًى وقد بدا على ثيابه أثر مداد وهو يستره، فقال له:

لا تَجزَعَنّ مِنَ المِداد فإنّهُ
عِطْرُ الرّجالِ وَحِلْيَةُ الكُتّابِ

أما في عصرنا، أي في القرن العشرين، فإنّنا نرى الكثيرين قد تطفّلوا على فنّ الخطّ العربيّ ونازع الجاهلُ العالِمَ. وزجّ بنفسه زجّاً، طمعاً في مكسب ماديّ صرف. وقد ضرب أولئك المتطفّلون عَرْضَ الحائط بالنّاحيتين الفنّيّة والعلميّة، غير عابئين بما لدورهم هذا من السلبية، وما فيه من إفسادٍ لذوق العامّة غير مكلّفين أنفسهم عناء دراسة الخطّ، سواء من الناحية التطبيقيّة أو النظريّة أو التاريخيّة، ولا حتى مجرّد الاطّلاع على نتاج أساطين هذا الفنّ وتسلسل تطوّره التاريخيّ عبر العصور الخوالي؛ بل مكتفين بفتات ما خلّفه خطّاطو الطبقة العاشرة ليمارسوا خطّاً بدائياً لا عطاء فيه، وقد تقوقعوا ضمن دائرة ضيّقة، وقد تجلببوا ستاراً من الجهل يحجب عنهم نور المعرفة ويغرقهم في جهل كثيف.

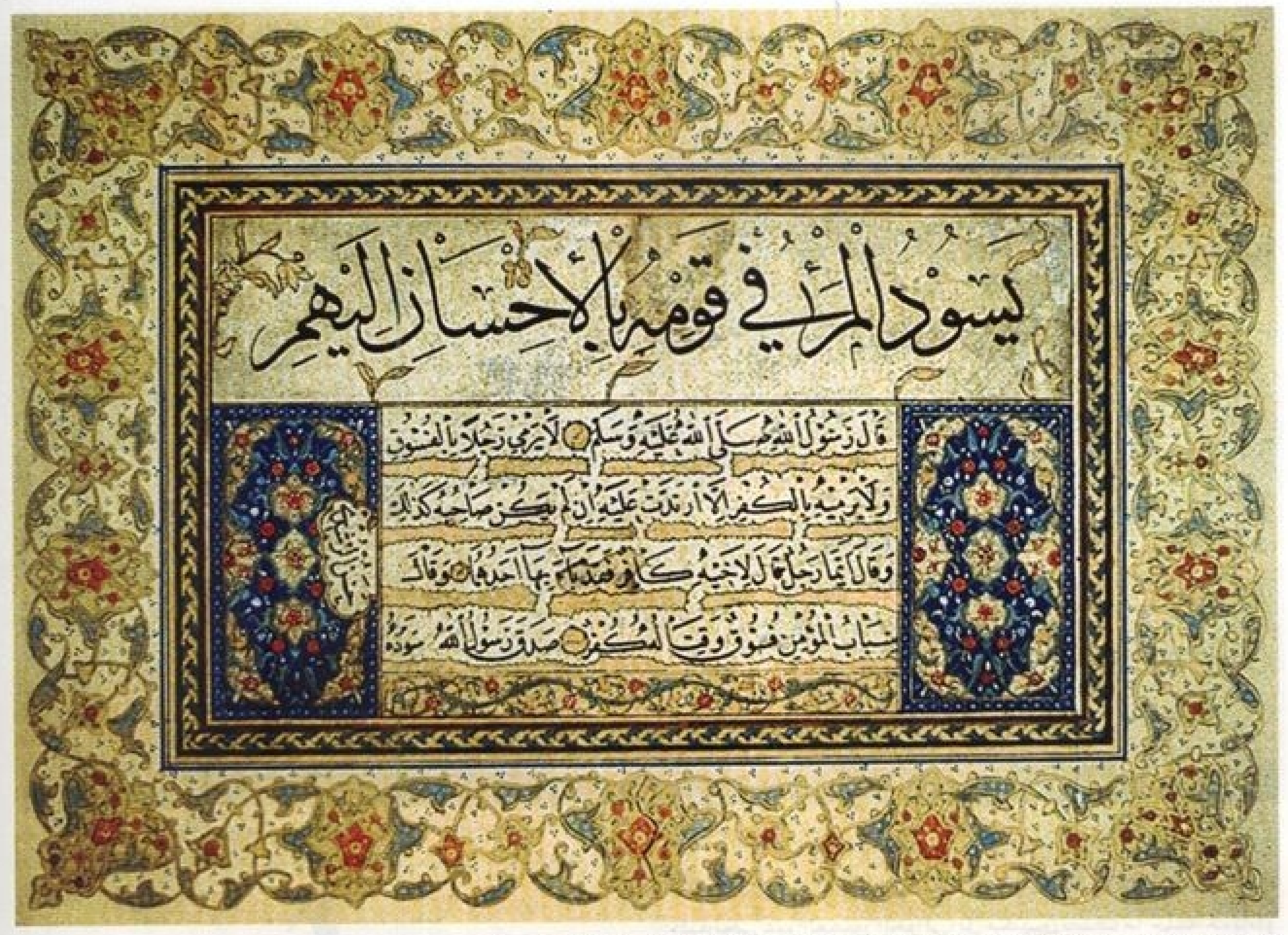
وهذه الفئة ليست محصورة في عصرنا فقط، بل لها مثيل في غابر الأيّام، فلا موهبة فنّيّة لديها ولا دراسة؛ وقد استثارت بجهلها هذا بعض الشعراء ليقول فيها:

حِمارٌ في الكتابة تدّعيها
كَدَعْوَى آلِ حَرْبٍ في زِيادِ
فَدَعْ عَنْكَ الكتابةَ لَسْتَ مِنْها
وَلَوْ لَطّخْتَ ثوبَكَ في المِدادِ

وللشاعر كشاجم هَجْوٌ في أحد الورّاقين (خطّاط أو بائع كتب) بعدما وجده مدّعياً الكتابة:

وزعمتَ أنّكَ في الكتابة مُدْرِكٌ
شَأْوي فَقُلْتُ رِماحُها أقلامُ
هيهاتَ تِلْكَ صناعةٌ مَمْزوجةٌ
فيها ضياءٌ واضحٌ وظَلامُ

رأى أحدهم كاتباً كان يكتب على القرطاس، فسقطت من القلم نقطة مفسدة، فمسحها بكمّه، فتعجّب الرّجل من ذلك، فقال له الكاتب: لا تعجب، المال فَرْعٌ والقلم أصل، والأصل أحوج من الفرع



٢٥٥) لوحة للخطاط حسن الرشدي يقلد بها خط الحافظ عثمان وقد برع في التقليد غير أنه للأسف غير مشهور.

للمراعاة، وبهذا السواد جاءت هذه الثياب، ثم أطرق قليلاً وقال:

إذا ما الفِكْرُ ولَّد حُسْنَ لَفْظ
وأسلَمَهُ الوُجُودُ إلى العِيانِ
وَوَشَّاهُ فَنَمْنَمَهُ جوادٌ
فَصيحٌ في المَقالِ بلا لِسانِ
تَرَى حُلَلَ البَيانِ مُنَشَّراتٍ
تَجَلَّى بَيْنَها صُوَرُ المَعاني

وتقديراً لشأن القلم، فقد فضله كتاب وشعراء العصور الماضية على السيف والرمح، وأحلوه في الصدارة اعترافاً منهم بدوره الاجتماعي الكبير. وإليك ما قاله أبو الفتح البستي:

إذا أَقْسَمَ الأبطالُ يَوماً بِسَيْفِهِمْ
وَعَدُّوهُ ممّا يُكْسِبُ المَجْدَ والكَرَمْ
كَفى قَلَمَ الخطّاط مَجْداً ورِفْعَةً
مَدى الدَّهرِ أنّ اللهَ أَقْسَمَ بِالقَلَمْ

أمّا المتنبي، فلم يكن مقتنعاً أنّ القلم مُفضّل على السيف، فقال في هذا المعنى:

حَتّى رَجَعْتُ وأقْلامي قَوائِلُ لي
المَجْدُ للسَّيفِ لَيسَ المَجْدُ لِلْقَلَمِ
اكْتُبْ بنا أبداً بَعْدَ الكتابِ بِهِ
فإنَّما نَحْنُ للأسيافِ كالْخَدَمِ

روى الصّولي: فاخَرَ صاحبَ سيفٍ صاحبُ قلم، فقال صاحب القلم انا أكتب بلا غرر، وأنت تقتل على خطر، فقال صاحب السيف: القلم خادم السيف وإن تم مداده، والا إلى السيف معاده.

قال كشاجم:

وكلّ ذوي الأقلام في كلِّ ساعة
سيوفُهُمُ لَيْسَتْ تَجِفُّ مِنَ الدَّمِ

وقال آخر:

قومٌ إذا أخذوا الأقلامَ مِنْ قَصَبٍ
ثمّ استَمَدُّوا بها ماءَ المَنِيّاتِ



٢٥٦) قطعة من الذهب نصّها: (ذلك تقدير العزيز العليم)؛ ويبلغ قطرها ٤ سم: نشّرها يدوياً محمّد زكي كوش أوغلو. وما يلفت النظر دقّة الأداء في التّوقيع العائد لمصطفى حليم، والمتناهي الصّغر. أما سمك الذهب، فيربو عن ١ ملم.

ولابن الرومي هذا البيت:

كذا قَضَى اللهُ للأقلام مُذْ بُرِيَت

أنّ السُّيوفَ لها مُذْ أُرهفت خَدَمُ

سئل ورّاق (خطّاط) عن حاله فقال: عيشي أضيق من محبرة، وجسمي أدقّ من مسطرة، وجاهي أرقّ من الزّجاج، وخطّي أخفى من شقّ القلم، ويدي أضعف من قصبة، وطعامي أمرّ من العفص، وشرابي أسود من الحبر، وسوء الحال ألزم من الصّمغ.

وفي كثير من الأحيان، تُواجه الخطّاط بعض العقبات، إما في إحداد سكّينه، وإما بعدم تجاوب القلم للبريّ، أو لأي سبب قد لا يكون ظاهراً، فيقع الخطّاط فريسة حالة نفسيّة تعيسة، فيأتي خطّه سقيماً ورديئاً، وتزداد حالته سوءاً إذا كان الظرف يقتضي، لسبب ما، أن تتمّ الكتابة فوراً، وتعاكسه الظروف.

فالحالة هذه ليست وقفاً على خطّاطي العصر، بل طرأت على خطّاطي الزمن الغابر، كما يرويها ديوان المعاني للعسكري: تناولت قلماً كالابن العاقّ بل العدوّ المشاقّ، فاذا أدرته استطال، وإذا قوّمته مال، وإذا حثثته وقف، وإذا أوقفته انحدر، أجدل الشّقّ، مضطرب الشّقّ، متفاوت البريّ، مُعدم الجري، مُحرّف القطّ، مُتّبَجُ الخطّ، ثمّ رأيت

نالُوا بها من أعاديهم وإنْ بَعدُوا

ما لا يُنالُ بِحَدّ المَشْرَفيّاتِ

وفيما كانت إحدى الجواري تكتب بخطّ جميل، وكانت هي الأخرى جميلة، مرّ بها أحدهم وأعجِبَ بها وبخطّها وأراد وصفها، فقال: كأنّ خطّها أشكال صورتها، وكأنّ مدادها سواد شعرها، وكأنّ قرطاسها أديم وجهها، وكأنّ قلمها بعض أناملها، وكأنّ بيانها سحر مقلتها، وكأنّ سكّينها سيفُ لَحْظها، وكأنّ مقطها قلب عاشقها.

وهذا ما اقتُطِف من ديوان المعاني لابن هلال العسكري:

الكُتْبُ عَقْلُ شَوَارِدِ الكَلِمِ

والخَطُّ خَيْطُ فَرائِدِ الحِكَمِ

بالخَطِّ نُظِمَ كُلُّ مُنْتَثِرٍ

مِنْها وَفُصِّلَ كُلُّ مُنْتَظِمِ

والسَّيْفُ وَهْوَ بِحَيْثُ تَعْرِفُهُ

فَرْضٌ عَلَيْهِ عِبادَةُ القَلَمِ

ومن طريف ما يُرْوى أنّ هشام بن عبد الله قال لأعرابيّ: انظُرْ كم على هذا الميل من عدد الأميال.. ولم يكن الأعرابي يحسن القراءة، فمضى ونظر، ثمّ عاد وقال: رأيت شيئاً كرأس المِحْجَن متّصلاً بِحَلْقَةٍ صغيرة تتبعها ثلاث كأطْباء الكلبة يفضي الى هَنَةٍ كأنّها قطاةٌ بلا منْقار. ففهم هشام بالصفة أنّها «خمسة، كانت مكتوبة بالحروف، فرأس المحجن هو الخاء والحلقة بعده هي الميم الخ...

ولأبي تمّام هذا البيت المشهور:

السَّيْفُ أصدق إنباءً مِنَ الكُتُبِ

في حدّه الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللّعِبِ



٢٥٧) لوحة بحبر الأرز كتبها محمد علي البهائي. ونصها: (عز من قنع ذل من طمع)؛ وقد استخدم توليد الحروف بعضها من بعض بعملية ذكية.



٢٥٨) لوحة منسوبة إلى الخطاط عارف القلبوي. (مجموعة محسن فتوني)

العُدول عنه ضرباً من الانقياد لأمره، والانخراط في سلكه.

وقد دأب فطاحل الشعراء على التغنّي بالخطّ وتصويره بما تجود به قرائحهم.

فقال ابن رشيق:

كَتَبْتُ ولو أنَّني أستطيعُ
لإجْلالِ قَدْرِكَ دُونَ البَشَرْ
قَدَدْتُ اليراعَةَ مِنْ أنْمُلِي
وكانَ المِدادُ سَوادَ البَصَرْ

وقال أحدهم:

وَعَهْدِي بالشَّبابِ وَحُسْنِ قَدِّي
حكى «ألِفَ» ابْنِ مُقْلَةَ في الكِتابِ
فصرت أسيرُ منحنياً كأنّي
أفتّشُ في التّرابِ على شبابي

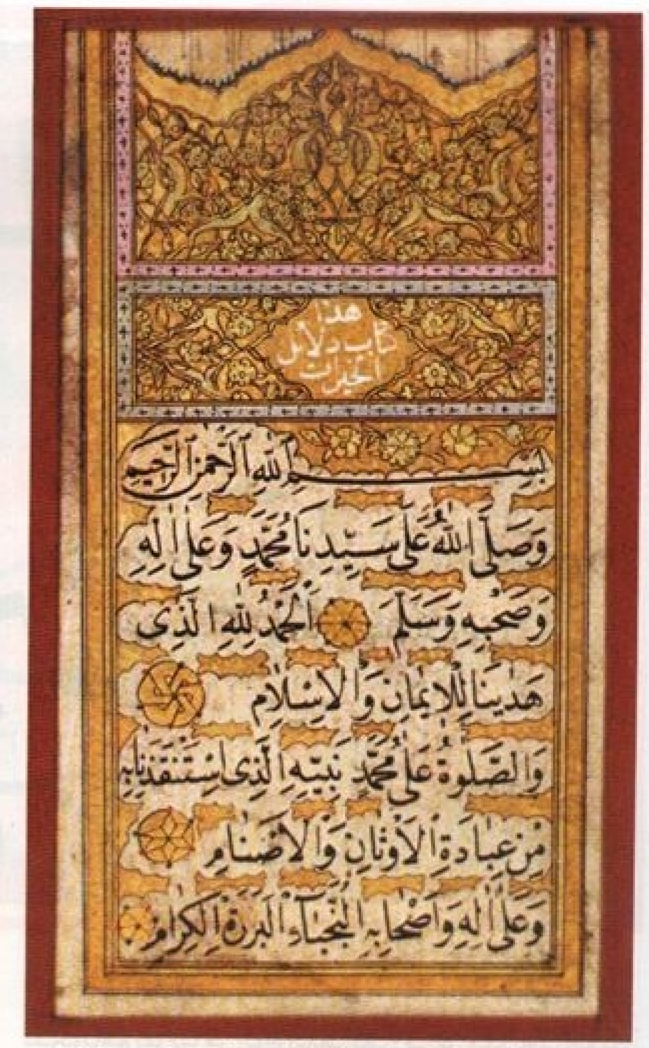
ولأبي الطيّب المتنبّي:

في خَطِّهِ مِنْ كلِّ قلبٍ شَهْوَةٌ
حتّى كأنَّ مِدادَهُ الأهواءُ

إنّ الشّعراء الذين أعجبوا بالخطّ كثيرون؛ ولا يمكننا أن نُسجّل جميع خواطرهم، وإلاّ اضْطُرِرْنا لتكريس مجلّدات لهم في هذا الشأن؛ فأكثر الخطّاطين القدامى كانوا شعراء أيضاً. فالخطّ والشّعر متلازمان أيضاً، وكلاهما له شرف الانتساب إلى الحرف. فالشّاعر يكتبه موزوناً على عَروض الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ والخطّاط يكتبه موزوناً على قواعد ابن مُقْلَة؛ فالأوّل يُطْرِبُ الأذن، أما الثاني فيطرب العين... ولهذا نرى أن ندوّن نفثات الشعراء التي يعبّرون بها عن أحاسيسهم، وما يروونه من طرائف.

فلأبي عبّاس التنوخي هذه الأبيات:

إن يَخْدُمِ القلَمَ السيفُ الذي خضعت
لَهُ الرِّقابُ ودانت خَوْفَهُ الأمَمُ
فالموْتُ، والموْتُ لا شيءٌ يُقابلُهُ
ما زالَ يَتْبَعُ ما يَجْري بِهِ القَلَمُ
بِذا قَضَى اللّهُ للأقلامِ مُذْ بُرِيَتْ
أنَّ السُّيوفَ لها مُذْ أرْهِفَتْ خَدَمُ



٢٥٩) الصفحة الأولى لنسخة من كتاب دلائل الخيرات. (مجموعة محسن فتوني)

كما قال آخر:

زادَ خطّي وَقَلَّ حَظّي فَمَنْ لي
نَقْلُ نَقطٍ مِنْ فَوْقِ خاءٍ لطاءِ
وَبِشعْري الغالي تَرَخَّص سعْري
وَبطبِّ الفُنُونِ متُّ بِدائي

أمّا الخطّاط، فـقـد أُطلِق عليـه في الجـاهـليـة اسم «المُرقِّش»، أو الكاتب؛ ورد ذلك في ديوان الهُذَليّين «المؤتلف والمختلف».

وقد استخدم العرب الصحيفة في الكتابة؛ ولمّا كُتِبَ القرآن الكريم على الصحف وجمع، سُمّي مصحفاً، وذلك لجمع صحفه بين دفتين. ويقال للصحيفة أيضاً طِرْس جمع طُرُوس.

كما كتب العرب على المَهارق، والمُهْرَقُ من الألفاظ المعرّبة، يرى علماء اللغة أنها من الفارسية، وأن أصلها (مهركرده)، وتعني بالعربية ثياباً بيضاً أو حريراً أبيض، تُسقَى بالصمغ وتُصقَل، ثم يُكتَب عليها.

أمّا الكتابة، فلم يكن ليعبَّر عنها بهذه الكلمة فقط. فللكتابة أسماء شتى نقتطف منها الآتي:

ـ التّسطير والتّخطيط: أي تدوين السطور وتخطيطها على شكل خطوط.

ـ التّعريض والإشباع: أي عدم تبيين الحروف وعدم تقويم الخطّ.

ـ النّقش: أي الكتابة والتدوين والتّخطيط.

ـ الرّقم: ومنها كتاب مرقوم أي مكتوب. والمِرْقَم: القلم. وقيل إنّ الرّقم هو الخطّ الغليظ؛ ولعلماء اللغة: رقَم الكتاب: أعجمه وبيّنه، أي وضع النقاط فوق الحروف أو تحتها. والتّرقين: المقاربة بين السطور وإعجامها، أو تحسين الكتابة وتزيينها.

ـ التنميق: مصدر نمّق، أي كتب وحسّن وزيّن وجوّد. لذا نرى أكثر الخطاطين حال توقيعهم لوحاتهم يستخدمون قبل وضع الاسم إحدى الكلمات التالية:

نمّقه ـ كتبه ـ عبّده ـ سوّده ـ رقمه ـ رشقه... إلخ

ـ الرّقش: الرّقش، كما عرّفه اللغويون: الخطّ الحسن، وتنقيط الحروف، والكتابة المنمنمة والمزوّقة، ومنها سمّي الشاعر المُرقّش.

ـ اللّمق: الكتابة، واللّمق أيضاً: المحو. ويقال لمقه بعدما نمّقه، أي محاه بعد كتابته.

ـ القرمطة: دقّة الكتابة وتقارب الحروف والسطور.

ـ النمنمة: تقارب الخطوط وقِصَرُها.

ـ المشق: السرعة في الكتابة. وقيل مَشقَ الخط أي مدّه. فالمشق هو الخطّ الممدود.

ويعرّف المعلم بطرس البستاني في كتابه «محيط المحيط»، الخط، بقوله: خطّ بالقلم وغيره، يخطّ خطّاً: كتب، أي صوّر اللفظ بحروف هجائية، وخطّ على الشيء: رسم عليه علامة.

وقبله، ذكر ابن خلدون، في مقدمته، الآتي: «ولقد كان الخطّ العربيّ بالغاً ما بلغه من الإحكام والإتقان والجودة في دولة التبابعة لمّا بلغت من الحضارة والتّرف المسمّى بالخطّ الحِميَري وانتقل منها الى الحيرة. ومن الحيرة لقنه أهل الطائف وقريش فيما ذكر.

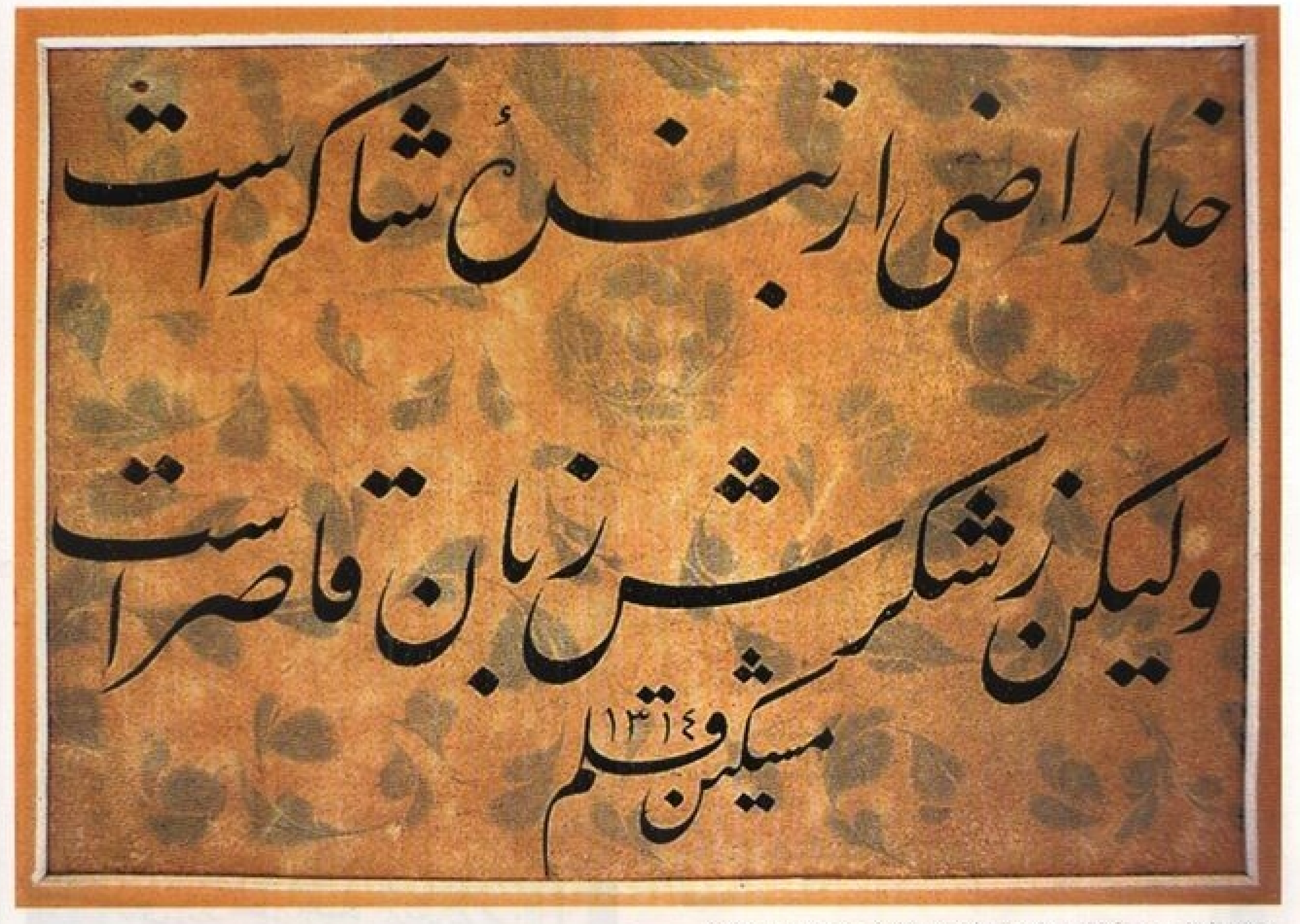
والحِميَرية هي خطّ أهل اليمن، قوم هود، وهم عاد الأولى، إرَم، وكانت كتابتهم تسمّى (المسند الحِميَري)».

وهنا لا بدّ من إظهار التباين بين الخطّ الحميري والخط العربي الأول:

عربي: ا د ز ح ي م ع ف ص س

حميري: 𐩱 𐩵 𐩸 𐩷 𐩺 𐩣 𐩲 𐩰 𐩮 𐩪

ويبدو أنّ الخطّ العربيّ، كما ورثناه، ليس امتداداً للخطّ الحِميَري، بل إنه امتداد للخطّ النبطي المتأخّر. وبما أن الخطّ كان دائماً في خدمة الدّين الإسلامي، فقد سهّل احتضان الخطّ، ورفعه حثيثاً ليرقى إلى مصافّ الفنون الإنسانيّة العالميّة، بحيث أصبح الخطّاط يحظى بالتّكريم والإجلال من رجال الفكر والأدب؛ كما أصبح موضع اهتمام رجال الدّين والدّنيا معاً. وأصدق مثال على ذلك، ما كان يقوم به الأمراء من تشجيع بارز للخطّاطين.



٢٦٠) خط فارسي من كتابات مشكين قلم (قلم المسك). (مجموعة محسن فتوني)

فالخطّ العربي فنٌّ أصيل، صحب الحضارة العربية وواكب ارتقاءها، كما أدّى دوراً بارزاً، عندما اعتُمِدَ وسيلةً للتفاهم بين الشعوب. واتُّخذ أداة لتبادل الأفكار، فكان مجلّياً بذلك، وذا خصائص فنّيّة عالية، وميزات أدبيّة راقية.

ومع كلّ هذه الصّفات الرّصينة التي تميّز بها الخطّ، فإنه لم يتقوقع ضمن محيطه العربيّ والإسلاميّ، بل جاوز هذا المحيط إلى العالم الغربيّ، غازياً فنونه في عقر داره.

وكان هذا شأنه منذ بداية تبلوره. فكان عشّاق الخطّ العربيّ، خطّاطين محترفين أوهواة، وفي مختلف العهود يبوّئونه المكانة السامية التي يستحقّ؛ فعظّموا قدره معتبرين الخطّ من الفنون الجميلة والجليلة، التي لا تقتصر على الخاصّة، بل تتعدّاهم الى كافة قطاعات المجتمع الإنسانيّ بشكل عامّ، والمجتمع العربي بشكل خاصّ. وقد أولوه درجة من القداسة في معظم الأحيان. ولم يخفِ بعضُ أولئك آراءهم ومواقفهم تلك، بل جاهروا بأنّ الخطّ العربيّ لم يقم بابتداعه البشر، بل إنه وحي إلهي، وليس للبشر أي يد في صنعه. كما اعتبروه فنّاً عربياً صافياً وخالصاً من أيّ تأثير خارجي. وكانوا دائماً يعتزّون بمآثره، سواء في شعرهم أو في نثرهم، يعزز ذلك ما نقلوه عن الخليفة العباسي المأمون: «لو فاخرتنا الملوك الاعاجم بأمثالهم لفخرناهم بما لنا من أنواع الخط، يُقرأ في كلّ مكان ويُترجم بكلّ لسان، ويُوجد مع كلّ زمان».

من هنا يتبيّن لنا أن الخطّ العربيّ لم يقتصر تعلّمه على سلاطين بني عثمان في استانبول، بل إن هناك خلفاء عرباً كانوا قد أولوا الخطّ عنايتهم، وكتبوا خطوطاً جميلة. وكان من المجيدين بينهم الخليفة المعتصم بالله. وقد امتدحه أحد الشعراء مؤكّداً إجادته ضروب الخطّ التي كانت شائعة في عصره، مثنياً على حسن خلائقه، قائلاً:

تَجمّعَتْ لِعُلاهُ كلُّ مَنْقَبَةٍ
وَهُوَ البليغُ إذا ما قالَ أوْ كَتَبا
وكَمْ لَهُ مِنْ معانٍ راقَ مَسْمَعُها
ومِنْ فُنونِ خُطوطٍ أبدَعَتْ عَجَبَا

أما أبو نوّاس الشاعر العبّاسي الشهير، فكان إذا ما نظر إلى معشوقته، يرى في جمالها ما يراه في جمال الحروف، خصوصاً عندما تسرّح شعرها، فكان يرى، في ذلك الشَّعْر عندما تلتفّ أطرافه وعقائصه، حرف «الواو»، وقد تكرّر مرات عدّة. كما أن خصلة ما بين الصّدغ والأذن، يشبّهها بحرف «الفاء»، وذلك بعدما تتدلّى وتستطيل، فيقول:

والله غالب على أمره

سبحان ربي العلي الأعلى الوهاب

حرره محمود جلال الدين

٢٦١) من أعمال الخطّاط محمود جلال الدين.

قد كسّر الشَّعْر واوات ونضّدَهُ
فوقَ الجبين، وردّ الصُّدْغَ بالفاءِ

وله أيضاً:

والحاجبانِ فمَخْطوطانِ منْ حُمَمٍ
كأنّ عطفَهما نُونان قَدْ عُقِدا

ولإبراهيم بن محمد الشيباني:

الخطُّ لسان اليد وبهجة الضمير وسفير العقول، ووصيّ الفكر، وسلاح المعرفة، وأنس الإخوان عند الفرقة، ومحادثهم على بعد المسافة، ومستودع السرّ، وديوان الأمور.

وهناك من يرى أنّ الخطَّ أفضل من اللفظ، لأنّ اللفظ يُفْهِمُ الحاضر فقط. أمّا الخطّ، فإنّه يُفْهِمُ الحاضر والغائب على حدّ سواء.

وفي ذلك قال أحد الشعراء:

وأخْرَسُ يَنْطِقُ بالمُحْكَمات
وجُثْمانُهُ صامتٌ أجْوَفُ
بِمكّةَ يَنْطِقُ في خُفْيَةٍ
وبالشّام مَنْطِقُهُ يُعْرَفُ

لكلّ شعب من شعوب الدنيا ميزة خاصّة به، فمنهم من تميّز بالنحت والرّسم، وآخر بالموسيقى، وثالث بالرّقص أو الرّياضة، وغير ذلك من الفنون الجميلة التي تعبّر بشكل أو بآخر عن شخصيّة هذا الشعب، والتي يحدّد بواسطتها أسلوب حياته وروحيّة الطريقة في ابتكاراته. ومن هذه الشعوب، طبعاً، الشعب العربي الذي تميّز بالخطّ العربيّ كأسلوب متفرّد يمكن التعبير من خلاله عن هذه الذّات. وهذا يقتضي أن نحافظ عليه كفنّ أصيل؛ ويحتّم على ذوي الشّأن أن يولوه رعايتهم التّامّة، ليؤمنوا استمرار ازدهاره، واستمرار ما يمكن أن يشيع في نفوس محبّيه من متع جماليّة، وأن يساعد على تأمين نهضة لا يمكن ان نستغني عنها.

وفي كلمة لسماحة شيخ الأزهر المرحوم الشيخ محمود شلتوت:

«بين الفنّ الهادف إلى الفضيلة وبين الدين علاقة قوية ورباط وثيق. ذلكم أنّ الفنّ الصّحيح إنّما هو صفاء فكري، ونقاء روحيّ يعبّر عنه أسلوب، أو تصوّره ريشة مفنّ سليم التفكير».

وهل هناك فنّ هادف إلى الفضيلة أكثر من الخطّ العربيّ، الذي يكفيه فخراً دوره الإيجابيّ في المجتمع: فهو في خدمة الدّين، وهو الذي يعتزّ بكتابة كلام الله، قرآناً كاملاً أو آيات مفردة، وهو الذي نال شرف كتابة الأحاديث الشريفة وغيرها من الحكم والأقوال المأثورة، بغية توجيه المجتمع دائماً وأبداً الى اعتناق المبادئ السامية.

لهذا اعتبر الخطّ الوسيلة الرّائعة لتسجيل الفنون والعلوم، بعدما امتدّت إليها يد الخطّاط فأغنتها بجماليّات رائعة، نراها على أوراق البَرْدي والرقوق المأخوذة من جلود الغزلان؛ كما نراها محفورة على الخشب وأفاريز المساجد، ومطعّمة بالصدف، أو على الأقمشة توشيها بخطوط هندسيّة ومحفورة على الرّخام والمعادن بأنواعها. وهي تقر

بفضل الخطّ العربيّ عليها الذي حوّلها من أشياء عاديّة الى تحف فنيّة.

هذا، يقودنا الى دراسة تأثّر الغرب تأثّراً بارزاً بالخطّ العربيّ والفنون الشرقيّة عامّة، مما حدا فناني الغرب الكبار، أن يقوموا، على الصعيدين الجمالي والثقافي، بأعمال، لا تزال تسترعي الانتباه بما أغناها الخطّ العربيّ من الجماليّات التي لا نجدها في سواه، إذ قدّم هؤلاء الفنانون لوحات فنيّة، مستخدمين الزخارف والحروف العربيّة في تزيين لوحاتهم بعناصر جماليّة كتابيّة دون أن يعلموا أنها كتابات؛ فاستخدموها لإغناء رسوم للسيدة العذراء، وقد جمّلوا ثيابها بخطوطٍ كوفيّة، على حواشي الثّوب، وعلى أكمامه أيضاً.

فالناظر إلى تلك الرّوائع الفنيّة يحسّ بقيمةٍ أعظم لها، لأنّها حوَت الخطّ العربيّ كمادّة زخرفيّة، إلى جانب الرّوعة في الرّسم، ممّا يرفع قيمتها الفنيّة والجماليّة. فالخطّ العربيّ ذو أصول ضاربة جذورها في عمق التّاريخ. ولئلاّ نتيح الفرصة للعاملين على هدمه، وسلب عباقرته المكتسبات التي حقّقوها، فنحرم بذلك أجيالنا المقبلة نعمة الاستمتاع به، ينبغي الاستمرار في توطيد صرحه الشّامخ الذي يحكي سيرة السّلف الصّالح ومعاناته وما حققه من الإبداعات.

٢٦٢) لوحة بالخط الفارسي الصغير تدل على صلابة يد الخطاط الذي كتبها وهو صاحب قلم افشار «الإيراني» (مجموعة محسن فتوني)



٢٦٣) قطعة خطية لخطاط فارسي عالي الأداء، وتسمى هذه الطريقة الكتابية «چليپا» إذا ما علقت على الجدار، فإما أن تكون بالشكل الذي هي فيه، أو على الجانب الأيمن فيكون السطران متجهين إلى اليسار ويكون اليسار هو الأعلى. (مجموعة محسن فتوني)


يقولون وسبح بحمد ربك قبل طلوع الشمس
وقبل غروبها ومن اناي اليل فسبح واطراف النهار
لعلك ترضى ولا تمدن عينيك الى ما متعنا به
ازواجا منهم زهرة الحيوة الدنيا لنفتنهم فيه
ورزق ربك خير وابقى وامر اهلك بالصلوة
واصطبر عليها لا نسلك رزقا نحن نرزقك
والعقبة للتقوى وقالوا لولا ياتينا باية من
ربه اولم تاتهم بينة ما في الصحف الاولى
ولو انا اهلكنهم بعذاب من قبله لقالوا
ربنا لولا ارسلت الينا رسولا فنتبع ايتك
من قبل ان نذل ونخزى قل كل متربص فتربصوا
فستعلمون من اصحب الصرط السوى ومن
اهتدى
بسم الله الرحمن الرحيم
اقترب للناس حسابهم وهم في غفلة معرضون
ما ياتيهم من ذكر من ربهم محدث الا استمعوه
وهم يلعبون لاهية قلوبهم واسروا النجوى
الذين ظلموا هل هذا الا بشر مثلكم افتاتون

٣٦٤) لوحة بالخط المغربي ويهمنا أن نلفت النظر إلى أن حرف «الفاء» يأخذ نقطة واحدة في أسفله و«القاف» نقطة واحدة في أعلاه أما «النون» و«الفاء» و«القاف» في آخر الكلمة تأتي خلواً من النقاط إلى جانب بعض الحركات التي تختلف عن طريقة الشرقيين. (مجموعة محسن فتوني)



٢٦٥) قطعة للخطاط سعود المولوي وهو يقلد في هذه اللوحة الخطاط محمد شفيق. (مجموعة محسن فتوني)

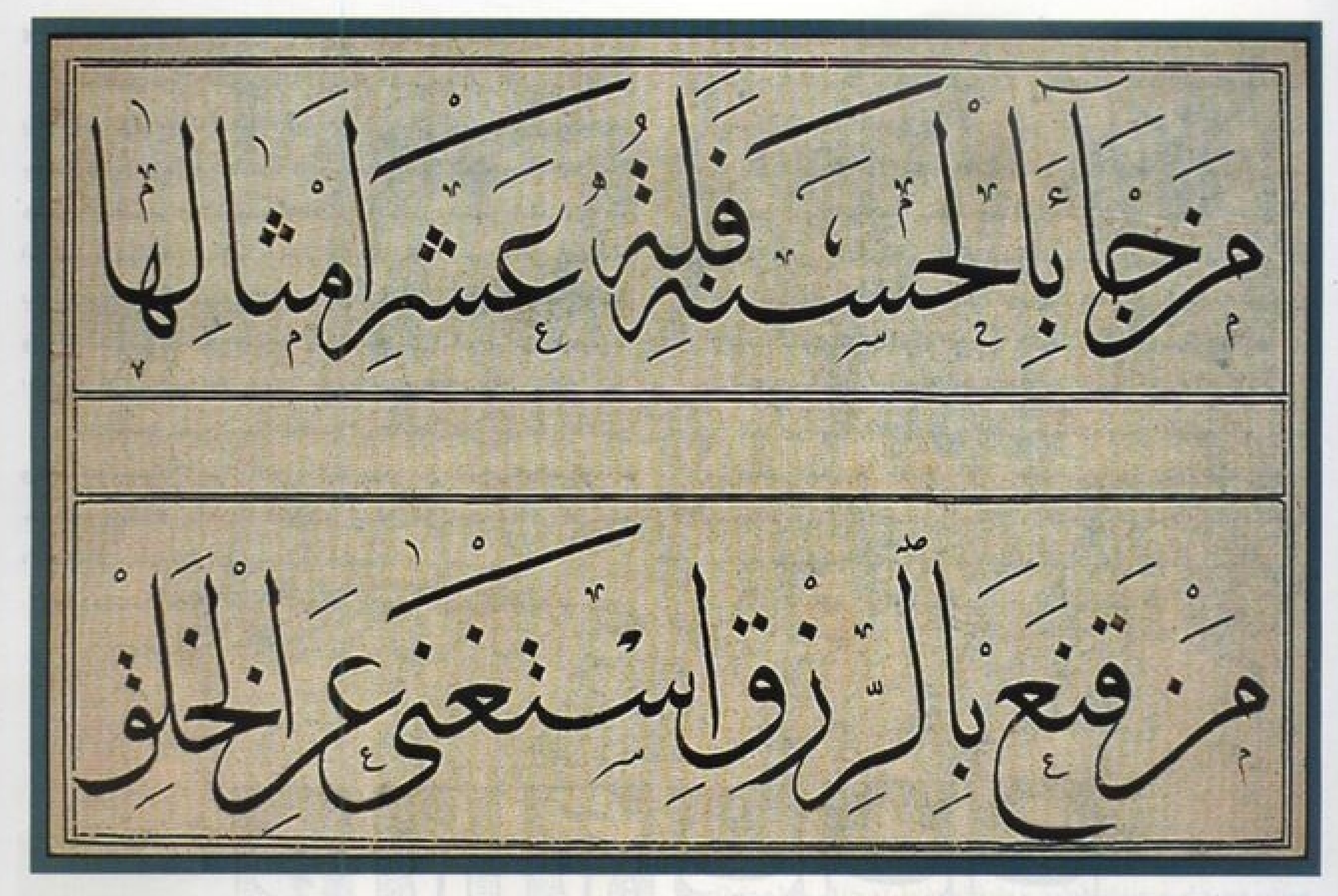
ننظر إلى تركيا تحديداً ونتلمّس كيف كان يجاز الخطّاط الذي يجيز هو الآخر. ولنبادرْ إلى وضع هيكليّة واضحة المعالم، تستقطب ذوي المواهب، لتأمين صيانة الخطّ ومنعته، وتتولّى درء الخطر عنه وإبعاد من يتربّص به الدوائر، قبل أن يصبح كلّ ما أبدعه الآباء والجدود أثراً بعد عين.

وحين كان الأديب الرّاحل يوسف السّباعي رئيساً للمجلس الأعلى للفنون في مصر، قال في كلمة ألقاها، في حلقة بحث عن «الخط العربي» عام ١٩٦٨:

«... فالخطّ العربيّ جزء لا يتجزأ من التّراث العربيّ. فعن طريقه سُجِّل هذا التّراث وحُفِظ من الضّياع وظلّ باقياً على الدّهر، يتوارثه الأبناء من الآباء، وبفضله عرف العالم ما شارك به الفكر العربيّ في بناء الحضارة الإنسانية. ليس هذا فحسب، فقد تميّز الخطّ العربيّ على ما عداه من الخطوط الأخرى، فلم يحكمه الجمود، بل ساير سُنّة التّطوّر، فتعدّدت أنواعه، وكثرت أنماطه، ونشأت صلة وثيقة بين كلّ نوع والمادة التي يكتب عليها، والغرض الذي يستخدم فيه».

واستطرد: «وقد عُنِيَ الخطّاطون العرب بتجويد الخط العربي، فاستخدموا مهاراتهم وقدراتهم الفنّيّة حتّى وصلوا بمستواه إلى ذروة الجمال الفنّيّ الذي يبعث في نفس المتأمّل فيه الإحساس بالمتعة، وييسّر عليه تمثّل المعاني التي قصد إليها الفنّان من كتابته».

٢٦٦) حرف «الصاد» بالثلث والنسخ وعلاقته بسائر الحروف. الخط يغلب عليه أسلوب محمود جلال الدين. (مجموعة محسن فتوني)



٢٦٧) قطعة خطية مجهولة الكاتب والتاريخ بالخط الثلث. (مجموعة محسن فتوني)

إن ثمّة محاولات تعمل على حجب معطيات الخطّ عن الوجدان العربيّ، وتعمل على تقطيع أوصاله، مُفسِدةً أذواق العامّة والخاصّة، وذلك تحت ستار عناوين متعدّدة كالتّطوير والتّحديث وما إلى ذلك، ممّا جعل الخطّ يتخلّف عن موقعه الزّاهر بين الفنون الإسلاميّة.

في هذا الوقت، وخلافاً لذلك، نجد الغرب يعيد تقييم الخط العربي كفنّ جميل يتبوأ مركزاً مرموقاً، ويتّخذ لنفسه مكانة في الدّراسات الفنّيّة، في حين أنّ الشرق لم يتحرّك للقيام بدوره مبادراً الى احتضان الخطّ برعاية تحتّمها عليه ضرورات حماية هذا الفنّ ومدّه بما يستوجب من تشجيع.

فهذا الفنّ بهر، فيما مضى، جميع روّاد الشرق من أعلام الفنّ والفكر في العالَمَيْن الشرقيّ والغربيّ، بما أسدى لمختلف المخطوطات العربيّة من خدمات جلّى حفظت للأمة العربية ترابطها الفكري والقومي وحفظت لها على الزمان تراثها الإنساني العظيم؛ وقد تفرّد هذا الفنّ العظيم بإبداعات شتّى في كتابة القرآن الكريم.

إنّ من يتفحّص الإنجازات الفنّيّة لمعظم الفنّانين الغربيين الذين أثروا ملكاتهم الفنّيّة باطّلاعهم على مآثر الخطّ والزّخرفة في العالم الإسلاميّ وبُهِروا بتلك الرّوعة، يخلص إلى حقائق لا تقبل الجدل عن ذلك التأثر، وذلك الإعجاب والشغف، اللذين انعكسا على رسومهم التي تناولت تحلية أكمام رداء السيّدة العذراء وأطراف ثوبها، كما جاء في لوحة الفنّان الايطالي فراليبو ليبي (١٤٠٦- ١٤٦٩). وكان سبب تلك العلاقات بين الخطّ العربيّ وأعمال الفنّانين الأوروبيين أثر تغلغل الخطّ العربيّ في أوروبّا بفعل الصّناعات العربيّة الأولى التي فاقت مثيلاتها الأوروبيّة.

وعندما سكّ غليالم، ملك صقلية (١١٥٤- ١١٦٦م) عملة من فئة ربع دينار، جاء على أحد وجهيها كتابة بالخطّ الكوفي: (الملك غليالم المستعين بالله).

وحول هذا الموضوع يقول الدكتور حسن الباشا: ومن الفنّانين الأوروبيّين الذين استخدموا الخطّ العربي في تماثيلهم الفنّان فيروكيو (١٤٣٥- ١٤٨٨)م أستاذ ليوناردو دافنشي. وقد استخدم فيروكيو الخطّ العربيّ في تمثاله البرونز (داوود) المحفوظ في البارجيليو بفلورنسا، وذلك على هيئة أشرطة من الخطّ النّسخي المملوكي تزخرف حواف الثّوب الذي يرتديه داوود.

ولا غضاضة في أن نثبت رأي الأستاذ يوسف يوسف أحمد (نجل الخطّاط المهندس يوسف أحمد) في مقال له في حلقة البحث الصادرة عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر العام ١٩٦٨، حيث يقول:

«... والباحث، أو الفاحص، لمختلف الكتابات العربيّة التي تركها الفنّان الإسلاميّ، يؤمن بالنجاح الكبير الذي حقّقه الفنّان في رقعة

كتابته، بما لا يترك لأيّ ناقد أن يعيبه، أو ينال منه مأخذاً».

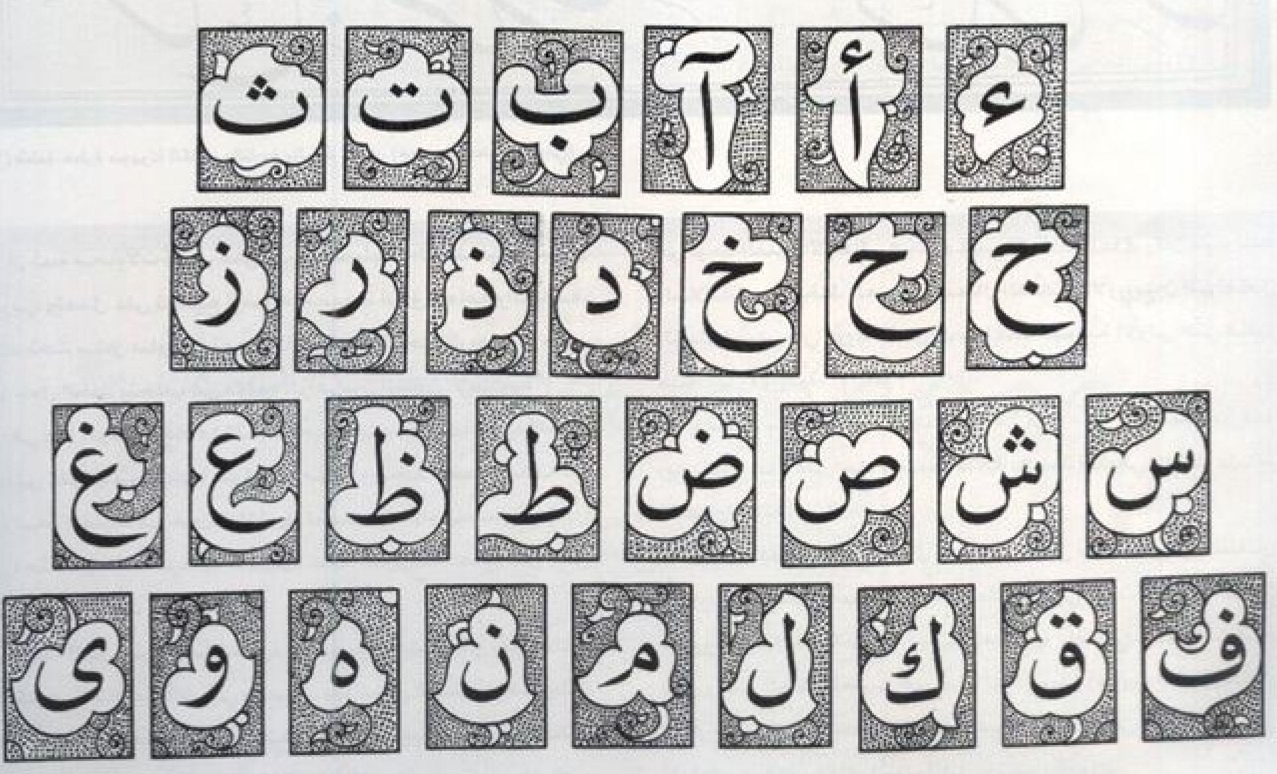
ويستطرد: «وهذا ما يدفعنا لأن نقرّر، وندعو، الى العناية الكاملة بالمستوى الذي بلغته الكتابة العربية، في شتّى أنماطها وأنواعها، من جمال وقيم فنّيّة، فلا نحرم أنفسنا من متع بلغناها، بالعمل على هدمها، تحت ستار التجديد والخلق والابتكار، فيما يقدَم إلينا من أساليب طارئة طائشة، واتّجاهات هزيلة، تكاد تنحرف الى شطحات بعيدة عن الذوق السّليم والانسجام، تسلب الكتابة أوليات خصائصها ووظائفها، وهي الوضوح والجمال، فتصبح الكتابة بيننا نابية، معقّدة التّكوين، لا قيم فيها، ولا وظيفة مقبولة مقروءة تؤديها.

وإنّنا لَنُشْفِقُ على الجيل الجديد أن ينفصل عن مجده وأصالته، ويفقد ما أسّسته الأجيال التي سبقت عهده من مدارج تاريخه ومعالم حضارته، ويشبّ تبعاً لذلك على غير أساس من الجدّيّة التي هي أولى الدعائم للحفاظ على المجد ومتابعة تنميته...».

ومع ذلك، فإننا لا نقف أمام تطوير جادّ، لا ينزع الأصالة من روح فنون خطوطنا، إذا كان هذا التطوير يتّسم بالجمال والانسجام، ولا يدفع بالكتابة في طريق يسلبها واجبها في أن تكون مقروءة حسنة التكوين والمظهر العام.

مع الاعتراف بأنّ الخطّ العربيّ في حال الرّغبة في احترافه، ليس أمراً سهلاً، بل هو عمل يتطلّب مشقّة زائدة، ودأباً متواصلاً، وتمريناً لا يعرف الملل أو الكلل، وذلك لتستمرّ اليد في الأداء بالطواعية المطلوبة. وكلّ ذلك إذا ما تحقّق، فهو غير كاف، بل يتطلّب، إلى جانب الجهد المبذول في الناحية العمليّة، ثقافة خطّيّة واسعة، واطلاعاً على نتاج أساتذة الخطّ القدامى وكيفيّة تنامي الخطّ وميزان الخطّ.

الى جانب ما ذُكِرَ آنفاً، تبقى هناك بعض الأمور التي يجب مراعاتها تتميماً للفائدة، وفي مقدمتها: وجود الأستاذ الموجّه، ومعرفة بريِ الأقلام، سنّ السكّين، وأخيراً، تجهيز الحبر. فإذا كان الحبر صينيّاً، فيجب إضافة بضع نقاط من الشّاي السّاخن إلى الدّواة. كما ينبغي أن يكون الاستعداد النفسي متوفراً.



٢٦٨) الأبجدية: تصميم وخطّ الحاجّ محمّد عبد القادر. (مجموعة محسن فتوني)

ليسَ الإرادةُ أمراً وابتغاءً بلْ وصفٌ يخصّصُ مقدورا

يجوزُ ترجيحُ ما يأتي ترجُّحُهُ كإناءينِ من ماءٍ لعطشانِ

تكوينُهُ أزليٌّ لا زمانَ لهُ لكنْ مكوَّنُهُ في الوقتِ والآنِ

كلامُنا صفةٌ نفسيّةٌ فيها امتنانٌ عن خرسٍ أو عجمِ

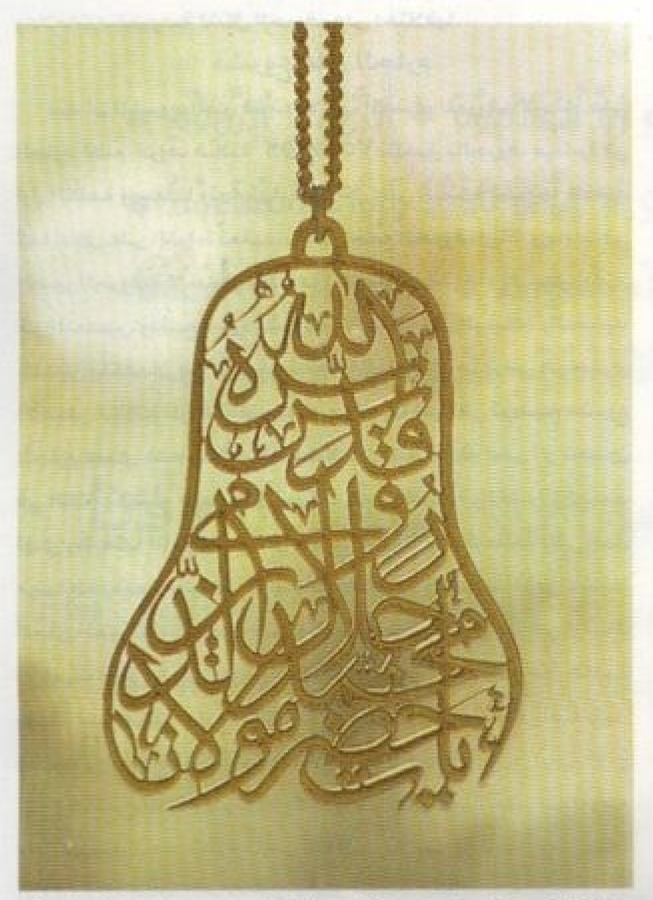
٢٦٩) أربعة أبيات، خطّها الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي.

يقول الخطاط المرحوم نجيب هواويني: «إذا أردت أن تزيد في جمال خطّك، فضع أمام عينك قطعة خطية لخطاط يعجبك خطه وترتاح إليه، وأطل النظر إليها. ويكون من الأفضل أن تنظر إليها بشكل تشريحي. ثم تمرّن على كتابتها لا أقل من مئة مرة، وضع على أول تمرين الرقم ١؛ وعلى الثاني، الرقم ٢؛ واستمر حتى تصل إلى الرقم ١٠٠. ولا تنقل عن نفسك ولا تنظر إلى ما كتبت. وعندما تصل إلى الرقم ١٠٠، تأخذ الرقم الأخير وتقارنه مع الرقم ١، وساعتئذ سترى الفارق ومدى التقدم الذي أحرزته».

فالعين ترى وتنقل المشهد إلى الذّاكرة لتختزنه، ثم ينعكس المشهد على اليد فتؤدّيه بطلاقة وإتقان.. وما يقال عن الخطّ الجميل يقال عن الخطّ الرديء، فكلاهما سينعكس على اليد.

ولهذا، قام أحد الخلفاء «بجولة تفتيشيّة» على ديوانه، وكان بين خطّاطي الديوان خطّاط رديء الخطّ، فأمر الخليفة بإبعاده، وقال: «نحّوا هذا عن مهمّة الدّيوان، لأنه عليل الخطّ، وأخشى أن يعدي غيره».





٢٧٠) قطعة من الذّهب الخالص، نشْرُها يدويّاً الدكتور محمد زكي كوش أوغلو مكبّرة ٣ مرات، ونصها: (يا حضرة مولانا محمّد جلال الدين رومي قدّس الله سرّه). وهي مجهولة الكاتب.

مشاريع تغيير الحرف العربي

يقول الدكتور ابراهيم جمعة في كتابه «قصة الكتابة العربية» حول موضوع إحلال الحرف اللاتيني محل الحرف العربي: «من المسائل التي عُني بها مجمعُ فؤاد الأول للغة العربية، مسألة تيسير الكتابة، وجعلها صالحة لضبط النطق بألفاظ اللغة، وكان ذلك منذ شهر يناير (كانون الثاني) ١٩٣٨م، حين قرر المجمع تكوين لجنة تنظر في هذا الموضوع، مهمتها أن تعمل بجميع الوسائل المقبولة لتسهيل كتابة الحروف العربية والابتكار في ذلك لتيسير القراءة العربية الصحيحة، على ألاّ يُخرج هذا التحسينُ والابتكارُ الكتابة عن أوضاعها العامة...».

ولما انعقد مؤتمر المجمع في فبراير (شباط) ١٩٤١م. اقترح عبد العزيز فهمي باشا وضع طريقة لرسم الكتابة العربية تقي القارئ من اللحن والخطأ، بحسب زعمه. وما لبث الباشا الذي كان وزيراً للمعارف، أن كلف المجمع إحالة دراسة تيسير الكتابة العربية. وبعد مناقشات طويلة، قرر المجمع إحالة الدراسة إلى لجنة الأصول التي ألفها لهذه المناسبة، في جلسة ١٩٤١/٢/٨م. وفي أول إبريل (نيسان) ١٩٤١م، تقدم علي الجارم بك، عضو المجمع، إلى لجنة الأصول، بمشروع يرمي الى تيسير الكتابة العربية، مقترحاً وضع زوائد وعلامات مخصوصة لشكل الحروف على اختلافها...

مشروع علي الجارم

بيد أن المشروع، الذي قدمه الأديب المصري المعروف الأستاذ علي الجارم، لضم حروف صائتة Voyelles تلتصق بالحروف مباشرة في أول الكلمة ووسطها ونهايتها، قد أدخل على الكتابة تشويهاً ظاهراً، كما أدخل على القراءة تعقيداً، وعلى جمع الحروف إرباكاً وزيادات في الصور الحروفية لا حصر لها؛ وهو، باختصار، قد جاء للتيسير، فزاد في التعسير. ونضع صورة لمشروعه، لتبيان مدى البشاعة والتعقيد اللذين يتكلمان عن نفسيهما. ولزيادة إيضاح ما نرمي إليه، نرى الأسطر الثلاثة المرفقة التي تؤكد ما ذهبنا إليه في توضيح مشروع الجارم، ومدى عدم صلاحيته، فضلاً عن عدم قدرته على أي تحسين في الكتابة المشكو منها، إذ إن حركات العلة الفتحة والكسرة والضمة، تؤدي وظيفتها أداء رائعاً، وتحل جميع الإشكالات المصطنعة التي جعل منها المغرضون مشكلة؛ فالفتحة والكسرة والضمة، لدى الأستاذ الجارم، تغيرت أشكالها وأصبحت أشبه بحروف زج بها في أواسط الكلمات فخرجت بها عن شكلها المألوف والمتعارف عليه. فلا الكلمة بقيت على حالها، بل زادت تعقيداً، ولا الحركة بقيت على أصالتها، فذهبت برونق الكتابة. واحتاجت الى مساحة أوسع.

وقد شرح الجارم طريقته وكيفية سبكها بتسعة عشر بنداً؛ ومع ذلك لم يتم إيجاد مخرج للحروف المتطرفة التي لا تتصل بما بعدها (د ذ ر ز و) بإضافة الحركة التي تتصل اتصالاً عضوياً بالحرف.

الفتحة : ـ مثل : هيكف (هَيَف
الضمة : ـ مثل : ككتب (كُتِبَ
الكسرة : ـ مثل : كتهب (كُتِب
السكون : ـ مثل : فتلل (قَتْل
تنوين المفتوح : ـ مثل : شرابا (شرابًا
تنوين المضموم : ـ مثل : شرابه (شرابٌ
تنوين المكسور : ـ مثل : شرابي (شرابٍ
الهمزة الممدودة : ـ مثل : آن (آن

كلتهب ـ كُتِبَ ـ كتابه ـ كِتابٌ كتابا ـ كتابًا
كتابي ـ كِتابٍ أحمد ـ أحمد ستل ـ سُبُل
هيكف ـ هَيَف آن ـ آن فتلل ـ قتْل

٢٧١) اقتراح علي الجارم: الحركات والتنوين.

طريقة نصري خطّار

جاء في مجلة المصوّر المصرية، العدد ١١٦٢ الصادر بتاريخ ٢٤ يناير (كانون الثاني) ١٩٤٧ ما يلي:

«... من ٢٥ عاماً طاف أحد قضاة المحاكم وهو حمدي بك بنوادي عواصم الأرياف، وألقى محاضرات عن هذه الطريقة بالذات، ونشرت الجرائد ابتكاره لنفس الأسباب. فالفكرة على ما ترى قديمة ولكنّها طويت...».

أما يوسف أوغسطين مؤلف كتاب «عودة الفصحى الى عصر الذّهب»، فقد أورد ما يلي: «وليس حمدي بك هذا بأول من حاول حل مشكلة الكتابة العربيّة، فقد تقدّمه كثير من المفكّرين بينهم أكبر علماء العربيّة كالشيخ إبراهيم اليازجي... أما «طريقة» المهندس نصري خطّار، فإنّ أوّل من ابتكرها عيْناً، هو أحد سفراء دولة إيران في لندن في العام ١٨٩٠، وكان قد نشرها في إحدى الجرائد آنذاك، ويدعى «نظام الدين مالكون». وقد طبع كتاباً بالحروف المنفصلة مع حركاتها، فاتّبع خطّار نفس الفكرة، أما إبراهيم اليازجي فقد ساهم في اختصار بعض الحروف وأذنابها...».





٢٧٢) الأبجدية الموحدة لنصري خطار.

الحمد لله ربّ العالمين * الرّحمن الرّحيم *
مالك يوم الدّين * إيّاك نعبد وإيّاك نستعين *
اهدنا الصّراط المستقيم * صراط الذين أنعمت
عليهم * غير المغضوب عليهم ولا الضّالّين *

الأبجديّة الموحّدة للطباعة فقط

تستعمل الابجديّة الموحدة في الطّباعة فقط. ومن أجل ذلك وحّدت حروفها! حتّى اصبحت تطابق الآلات المطبعيّة. وهي لا تنقض ولا تستبدل الخطّ العربيّ الجميل أو الكتابة اليدويّة، إنّما تكمّل نقصاً تشكوه الطّباعة. فالخطّ يبقى على ما هو عليه اليوم.

٢٧٣) أحد النصوص بالخط المنسوب الى نصري خطار

مشروع عبد العزيز فهمي «باشا»

ارتأى وزير المعارف المصري عبد العزيز فهمي أن تلغى صور الحروف العربية البالغة من العمر ٢٠٠٠ عام تقريباً، والاستعاضة عنها بالحروف اللاتينية، لتصبح أكثر قابلية للنطق السليم؟! وذلك بعد إدخال التعديل عليها. ولنرَ كيف يقترح هذا التعديل، ونترك للقارئ الكريم الحكم له أو عليه... فالباشا يرى، كي يصبح الحرف مهيئاً لسلامة النطق، أن يدخل تعديلات تشمل الحروف التالية: ح، خ، ذ، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، وأخيراً الهمزة والمدّة، أي أكثر من ثلث الأبجدية، وقد رصد للمشروع في العام ١٩٣٨ ألف جنيه مصري.

وقد حذّر من استمرار العرب في استعمال حرفهم الحالي حتى ولو أدخل الشّكل والنّقط. وفي مذكّرته إلى لجنة الأصول، دافع عن رأيه هذا بالقول: «بعدما توفّرت على دراسة العيوب الحائقة بالعربية، انتهيت الى أنّ رسم كتابتها هو علّة العلل وكارثة الكوارث...». وخلص الى القول: «إن هذا الرّسم العربيّ لا تتيسّر معه قراءة النّصوص العربيّة قراءة مسترسلة مضبوطة لخير المتعلّمين، وذلك لخلوّه من حروف الحركات.. وإن الاستعاضة عن حروف الحركات بالشّكلات للفتح، والضّم، والكسر، والسّكون، والمدّ، والشّدّ، وسيلة أثبت العلم عدم غنائها، بل أثبت أنّها مَجْلَبَةٌ لكثير من الأضرار.. لأن الشّكلة المنفصلة عن الحرف كثيراً ما تقع على حرف قبله أو بعده لعدم ضبط يد الكاتب الأصلي أو الناسخ أو الطابع».

طريقة رسم بعض الأمثلة الواردة بالاقتراح

(ا) انواع مقاطع الكلمات : (١) متحرك واحد . و (٢) متحرك وساكن . (٣) متحرك وساكنان . و (٤) متحرك وثلاثة سواكن . وقد وضع تحت كل مقطع رقم نوعه ان كان من النوع الأول او الثاني او الثالث او الرابع .

ṡu-ri-ḅa ، maṡ-ri-bun ، mās ، ɛilm ،
ḳa-riym ، ɛāf-fiyn ، yaɛ-ma-luwn ،
ya-murr ، yu-wād-duwn ، bārr ، fārr
ma-wādd.

(ب) الهمزة في أول الكلمة ممدودة أو غير ممدودة : (فقرة ٤٩)

ā-miyn ، amara ، uktub ، uwtiya ، iqbāl ، ab

(ج) همزة الوصل في درج الكلام : (فقرة ٤٩)

l.ism. ktub. stuqim. intaqil. bil'stiqbāl.

(د) وجوب وضع حرف حركة الضمة أو الكسرة قبل الواو أو الياء الممدودتين : (فقرة ٤٩)

suruor. fiy. kiy. niyl.

٢٧٤) طريقة عبد العزيز فهمي باشا

يحتوي الجدول أدناه الحرف المزمع أن يكون (عربياً!!) والمرسوم بخليط من الحروف اللاتينيّة، وما لزم من العربيّة مع أسمائها. وقد نقله عن كتاب المناقشات (ص ٤١ - ٤٢) يوسف أوغسطين مؤلف كتاب عودة الفصحى الى عصر الذهب، والذي كان مديراً لجريدة الأهرام في العقد الخامس من القرن العشرين.

إنّ الحروف المرسومة هنا هي حروف عاديّة (miniscules) أمّا الحروف الكبيرة اللاتينيّة (Majuscules) فهي الحروف الكبيرة المعروفة عينها. بيد أن الحروف العربيّة الكبيرة، تكون مكتوبة بحجم أكبر في هاماتها وعاديّة بكاساتها. وذلك بغرض إظهار حروف (Majuscules) عربيّة.

وكان الباشا يعزو تأخّر الشرقيّين الى هذه المشقّة اللغويّة؛ فقواعد العربيّة عنده عسيرة، ورسمها مضلّل، وكثيراً ما تحتبس أفكار النّاس في صدورهم، فلا تنشر الكتابة أو الخطابة، خوف انتقاد العبارة، وهكذا تموت الفكرة القيّمة أو تنشر على الناس بإحدى اللغات الأجنبية.

ويستشهد بأنّ الأمم التي تستعمل حروف الحركة في كتابتها هي الأمم الرّاقية علميّاً وصناعيّاً بخلاف الأمم التي لا حروف حركة عندها. ويستثني اليابانيّين الذين اشتهروا بالتّقدم العلميّ والصّناعيّ، رغم خلوّ كتابتهم من حروف الحركة، يقول: هؤلاء عرفوا منذ زمن بعيد اللغة الانكليزية واللغة الألمانية وغيرهما من اللغات، تعلّمها علماؤهم وطلبتهم في الجامعات التي أنشأوها في بلادهم.

لماذا تحاشى الوزير عبد العزيز فهمي قبول اليابان مثلاً، ولماذا اعتبرها استثناء،؟ في الوقت الذي تُعْتَبَرُ اليابان مثالاً صارخاً للردّ عليه إذ ليس على سطح البسيطة حروف أكثر تعقيداً من الحرف اليابانيّ، ومع ذلك فإنّ اليابان بلدٌ خلاّق في عطائه واختراعاته المتطوّرة. وعلى الرغم من خسارته الحرب وضربه بالقنابل الذرّيّة، فإنه استطاع أن يقفز إلى الصفوف الأماميّة بقدراته العلميّة والاقتصاديّة.

وبعبارة أدق، لم يقف تعقيد حروفه وكثرة صورها حائلاً دون التّقدم الى الصفوف الأماميّة فحسب، بل تقدم الصفوف بأجمعها، بما ابتكر من اختراعات عمّت أرجاء العالم.

الاسم	الحرف	الرسم
قاف	ق	q
كاف	ك	k
لام	ل	l
ميم	م	m
نون	ن	n
هاء	ه	h
واو	و	w
همزة	ء	3
ياء	ى	y

أما احرف الحركة فهي: (a) للفتحة و (u) للضمة و (i) للكسرة

الاسم	الحرف	الرسم
زاي	ز	z
سين	س	s
شين	ش	ش
صاد	ص	ص
ضاد	ض	ض
طاء	ط	ط
ظاء	ظ	ظ
عين	ع	ع
غين	غ	غ
فاء	ف	f

الاسم	الحرف	الرسم
ألف	ا	a
باء	ب	b
تاء	ت	t
ثاء	ث	t
جيم	ج	ج
حاء	ح	ح
خاء	خ	خ
دال	د	d
ذال	ذ	d
راء	ر	r

٢٧٥) ترسيم الحروف كما وضعها عبد العزيز فهمي

٢٧٦) الطريقة التي طلع علينا بها يوسف أوغسطين ليبدّل بالحرف العربي الموصول آخر مفصولاً؛ غير أنه خرج كلياً عن صور الحروف المتعارف عليها، وقد أساء الى جماليّة الحرف العربي الأصيل، ولم يبد طواعيّته للصفّ بسبب كبر المساحة التي يحتاج إليها.
هذا إلى أنّ الحرف الآن خالٍ من الحركات التي إذا ما أضيفت إلى داخل الكلمات فإنّها ستساهم أكثر فأكثر في زيادة مساحات الكلمات، التي بدورها ستزيد مساحات الورق، والتي بدورها سترفع أيضاً الكلفة، وهذا ما يهرب منه النّاشر والكاتب، فضلاً عن صعوبة الكتابة اليدويّة.

محاولات أخرى

وثمة شكل آخر من المحاولات التي لم تفلح في إيجاد بديل للحرف العربيّ (الكلاسيكي) فغلب عليها شكل الحرف العبريّ. وهذا الشكل اقترحه الياس عكّاوي. فالنّاظر إليه متفحّصاً لا يرى أيّ صلة تربطه بالحرف العربيّ؛ ولو لم يقم عكّاوي بتفسير الكلمات، لما كان بالإمكان فهمها، وشرح معالمها البالغة التّعقيد.

وقد كان، للعلاّمة الأب المرحوم (أنستاس ماري الكرملي)، الذي كان في مرحلة من حياته عضواً في مجمع فؤاد الأوّل للغة العربيّة، مساهمة لم تَخلُ، كسابقاتها، من التّحدي.

وهناك محاولة أخيرة تقدّم بها سليمان محمّد سليمان لو رأى القارئ النّصّ الوارد فيها لصعب عليه قراءة كلمة واحدة منه؟ فلو لم تكن الجملة مشروحة بما هو تحتها، لما اعتبرت كتابة عربيّة؛ إذ لا صلة لها بالخطّ العربيّ.

وهناك الكثير من هذه الاقتراحات التي إنْ كان لها دور، فإنّما هو التشويه والتعجيز دون أن تحمل في ثناياها أي حل جذري لذلك لم تأخذ سبيلاً إلى البقاء ولا حتّى مجرد النّقاش.

وثمة مقال كتب في نشرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعيّة بعنوان «حلقة بحث الخط العربي»، وأرّخ عام ١٩٦٨ (الجمهوريّة العربيّة المتّحدة). أما عنوان المقال، فهو: «الخطّ العربي ومستقبله في الطّباعة»، للأستاذ اسماعيل شوقي؛ وأما فحواه، فهو التالي: «إنّ ما علمناه من تاريخ الخطّ العربيّ وصوره وأطواره وأمجاده،

بَيْنَمَا رَجُلٌ يَمْشِي بِطَرِيقٍ اشْتَدَّ عَلَيْهِ العَطَشُ

٢٧٧) اقتراح السيد سليمان محمد سليمان.

ووصول روّاده إلى ذرى الافتتان والإتقان والإحكام، وارتفاعه بأعلامه إلى قمم الشّهرة والمجد والخلود، ليَدفَعُنا دفْعاً إلى النّظر في حاضره، وما يستحق من تفكير، والى التطلع الى مستقبله، وما يحتّمه علينا من تبرير».

ثم قال: «أكتب هذا وبيدي الآن كتابان أحدهما عربيّ والآخر إنجليزيّ، والكتابان متّفقان في القطع. فالارتفاع ١٨ سم والعرض ١٣ سم في كلّ منهما، عدد الأسطر في صفحة الكتاب العربيّ تسعة عشر سطراً. وعدد أسطر الصّفحة في الكتاب الانجليزيّ أربعة وأربعون. وعدد كلمات الصّفحة العربيّة مائتان وخمسون كلمة، في حين أنها في الإنجليزي أربعماية وخمسون. معنى ذلك أنّ العلم والثّقافة والمعرفة تباع، فإذا كانت عربيّة فبثمن أعلى مما لو كانت إنجليزيّة. حتّى تبلغ الضّعف الخ....

إذا شئنا ضبط نطقنا بلغتنا الجميلة

فعلينا بفصل حروفها وإيلائها الحركات

أرى أن ننقص من صور الحروف على

صورة واحدة وبذلك يلونون صندوق

٢٧٨) مقترح آخر للكتابة.

امثلة فى بعض احرفها تعديل يسير

إِذَا شِئْنَا ضَبْطَ نُطْقِنَا بِلُغَتِنَا الْجَمِيلَةِ فَعَلَيْنَا بِفَصْـلِ حُرُوفِهَا وَإِيلائِهَا الْحَرَكَاتِ .

إذا شئنا ضبط نطقنا

بلغتنا الجميلة

فعلينا بفصل حرو-

فها وإيلائها الحركات

٢٧٩) الحركات التي استحدثها يوسف أوغسطين كحلّ للحروف الصّائتة، بغية إيجاد حرف متحرك بحركة مشتركة بين حروف العلّة وحركات الشّكل.

٢٨٠) هنا أراد أن يُري فضل حرفه في حلّ مشكلة الحرف العربيّ... فأجرى مقارنة بين الحرفين القديم و«الحديث»، فكانت النّتيجة التي ترى. فحجم الكتابة القديمة بحرف النّسخ المُحرّك لم تزد على ثلث المساحة في الحرف الجديد، فضلاً عن النّاحية الجماليّة التي فُقِدت في الخطّ الحديث كليّاً.

وَمَا دَرَيْنَا أَنَّنَا لَو لَمْ نَأْتِ بِهِ إِلَى

هُنَا لَمَا كُنَّا أَشْقَى حَالاً مِنَّا الآنَ ...

إِذْ لَمْ نَسْتَغِلَّ الفَائِدَةَ الَّتِي اسْتَغَلَّهَا

غَيْرُنَا مِنْه . فَمَا هُوَ الفَرق بَيْنَ أَن يَكُون

لَدَيْنَا حُرُوفٌ تُصَفَّفُ حَرفاً حَرفاً وَبَيْنَ

٢٨١) اقتراح السيد الياس عكاوي.

٢٨٢) السطر الأعلى يقول بحروفه المنفصلة: (إعلان للعموم)؛ والسّطر الثّاني: (عند ادمون يوسف) «الحرف الأول من الكلمة الأخيرة في السّطر نفسه غير مقروء»؛ أمّا السّطر الثّالث، فاستطعنا حلّ رموزه بشيء من الصّعوبة(تلفون ٨٩/٦١ بيروت، لبنان). أمّا السّطر الأخير المقوّس، فعلمه عند الله.

ورأى غيره الرّأي نفسه. ولكنّ الحقيقة لم يقم أحد بالبحث عنها بحثاً دقيقاً وموضوعياً، فيأخذ بالاعتبار أن القضيّة مطروحة كالآتي: الاحتفاظ باللّغة وتغيير الحرف. ولتبيان ذلك بمنتهى الدقّة، علينا أن نكتب نصّاً عربياً، ثمّ نجمعه بالحرفين العربيّ واللاّتيني، على أن يكون بالنّطق نفسه، وهذا ما قمنا به لحسم الموضوع، وتبيان الحقيقة التامة.

لقد قام العديد من المفكّرين وعلماء اللّغة بمعارضة أي طريقة من شأنها تغيير صور الحروف العربيّة، وذلك بسبب اتّساع رقعة الأمم غير العربيّة التي تستخدم الحرف العربيّ في كتاباتها.

ولدى تراجع الحكم العربيّ عن بعض الأمم التي كانت خاضعة له، استمرّ الحرف العربيّ حقبة من الزّمن بعد هذا التراجع، فالقشتاليون في إسبانيا لم يجدوا أيّ معضلة في استعمال الحرف العربيّ بحكم طواعيته وقدرته على الأداء السليم. ولم يقتصر الحرف العربي على القشتاليّين بل تخطّى الحدود الى الباكستان والهند ليكتبه الاردو هناك. كما دخل الملايو وإيران وتركيا وجنوب روسيا وأفريقيا ونيجيريا والسنغال؛ وما يزال حتى يومنا الحاضر يؤدّي دوره الحضاريّ والثّقافيّ على أكمل وجه. غير أنّ تركيا غيّرت الحرف العربيّ. وهنا لا بدّ من لفت النظر إلى أنّ الأتراك عندما غيّروا الحرف العربيّ الذي استعاروه من العرب، فهم بالواقع غيّروا حرفاً ليس لهم، ثمّ استعاروا حرفاً ليس لهم أيضاً، اذ لا حرف تركياً في الأصل. وكان ذلك لأسباب سياسيّة في المقام الأوّل.

أمّا في عصرنا، فقد قام عدد محدود من المثقّفين يطلبون إلغاء هذا الحرف الذي رافقنا عدّة قرون. حتّى المطالبون بإلغائه من المثقّفين غاب عنهم أن ثقافتهم قد تمّت على هذا الحرف.

خذ مثلاً قول عبد العزيز فهمي:

«لا فائدة ترجى من الكتابة العربيّة مهما كانت الاصلاحات التي تدخل عليها».. لماذا يدّعي أنها كارثة الكوارث وعلّة العلل؟ لماذا يقول ذلك؟! العلم عنده!

فهو يعترض على الفتحة والكسرة والضّمّة، لأنّها عربيّة، في حين انه يقبل A.I.O. لأنّها أجنبيّة. ترى ما هو الفرق بين الاثنين؟ فهما يؤدّيان دوراً واحداً.. إذن لماذا نرفض الحركة إذا كانت عربيّة ونقبلها إذا

كانت لاتينيّة؟.. ألمْ تُسهِمْ هذه الكتابة العربيّة التي مشت مع الفتح العربيّ الإسلاميّ منذ قرون في تدوين الكتب، من فكريّة وعلميّة وأدبيّة وفقهيّة وفلكيّة، وغيرها؟ وكيف تمكّن الخلف من دراسة السّلف؟؟

فإذا كانت الكتابة العربيّة مقصّرة فعلاً في هذه المجالات، فكيف عاشت هذا الزمان بكامله؟ ولماذا تخرج علينا المطابع في البلاد العربيّة وغير العربيّة من شرقيّة وغربيّة، يومياً، بملايين النّسخ من الجرائد اليوميّة، وكيف يتسنّى لنا قراءتها وفهمها، وبالتّالي مسايرة التطوّر الحضاريّ في العالم الشّاسع؟ وهذه الكتب التي تطالعنا بها دور النّشر بشكل متواتر، وبملايين النّسخ، والتي تعالج شتّى الموضوعات، من كل علم وفن، وكل فكر وقول، والتي يقراها هي الأخرى الملايين من الناطقين بالضّاد، وهي التي تكتظ بها مئات ألوف المكتبات الخاصّة والعامّة. أليست مكتوبة بالحرف العربي؟ ولماذا كتبت به؟ أليس لتؤدّي دوراً نافعاً وأساسياً؟

نعم.. هناك من يلحن في القراءة العربيّة، والسبب معروف جيّداً وبوضوح لا يقبل الجدل؛ ذلك أن أهالي الأطفال منذ نعومة أظفارهم، قد ركّزوا على مخاطبتهم بالفرنسية أو الإنكليزيّة، متجاهلين ما لدورهم هذا من السّلبية على أطفالهم مستقبلاً. ألم يكن العرب القدامى غير المتعلّمين ينظمون الشعر ويتكلمون اللّغة من دون أخطاء لغوية؟

إنّ المشكلة في جوهرها، بحسب تقديري، ليست مشكلة حرف، بقدر ما هي مشكلة قواعد وتشعّبات صرف ونحو، فلو شحذ اللّغويّون قرائحهم وشمّروا عن سواعد الجدّ لكانت النّتيجة أجدى، مع كل «العيوب» التي ذكرنا، والتي يكون حلّها من طريق برامج مدرسيّة تبدأ مع سنيّ الدراسة الأولى، يقوم بوضعها أرباب الاختصاص في دنيا الأدب واللغة، لتبقى اللغة العربية القاسم المشترك بل الجامع المشترك بين أبناء الأمّة العربية، في شتّى أصقاعها؛ كما يكون الحل من طريق الاعتناء الكامل بأساليب تعليم متطورة وجامعات وطنية حقة.

ولا غضاضة من ذكر الحادثة التالية، التي وقعت معي بالذات: كنت أدرّس مادّة الخطّ العربيّ في إحدى الجامعات الكبرى في لبنان، وكانت هذه الجامعة تركّز كل اهتمامها على تعليم كلّ المواد باللّغة الفرنسية،

وَمَن هابَ أَسبابَ المَنايا يَنَلنَهُ
وَلَو رامَ أَسبابَ السَماءِ بِسُلَّمِ

طريقة الأستاذ المصور فيليب موراني .

والطريقة الثالثة لشاعر أديب كبير .

وفي الامتحان، وجّهت إلى الطلاب السؤال التالي: «اكتب الأبجديّة العربيّة بخطّ الرقعة»، ثم لاحظت أنّ جميع الطلاب في الصفّ قد اعتراهم الوجوم. فسألتهم ما لكم لا تكتبون؟ فأجابوني: لم نفهم السؤال؛ فأوضحت لهم: اكتبوا L'ALPHABET ARABE ففهموا نصف السؤال وقالوا: لكنّنا لا نعرف الحروف العربيّة بالتّسلسل. فكتبتها على اللوح الأخضر، وقد علّقت، بشيء من السّخرية، بما يلي: لهذا السبب، تبدو اللغة العربية صعبة.

لولا اللغة العربيّة الفصحى لكان التّفاهم بين أقطار الأمّة العربيّة ضرباً من المحال. وقد تطرّق الى ذلك الشيخ أحمد إبراهيم في مناقشات مَجْمَع فؤاد الأوّل حين قال: «إنّ ما يؤدّي إلى انقطاع الصّلة بين سلف الأمّة العربيّة وخلفها، حرمان الخَلَف من تلك المكتبة الثمينة النّفيسة التي تركها أسلافهم، وفيها ثمرات عقولهم، ونتائج بحوثهم، وتواريخ أيّامهم، ودواوين شعرائهم، وبنات أفكار كتّابهم، ووصف أحوالهم في مجتمعاتهم بجميع ألوانها، ومعايشهم وحضارتهم الى آخر ما احتوته تلك المكتبة من جميع ثقافات أسلافنا».

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السّياق أنّ الكتابة العربيّة ذات ميزة عظيمة جداً، فهي لا تستعمل عمليّة «دمج الحروف»، كاللّغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة؛ بل إن كلّ حرف يمثّل مقطعاً صوتيّاً مستقلاً خاصّاً به. إذ لا يمكن كتابة حرف من دون قراءته، كما لا يُقرأ حرفٌ وهو غير مكتوب باستثناء حرف الـ (ا) بعد واو الجماعة أو (ال) التعريف قبل الحروف الشّمسية. ونقدّم بعض الأمثلة لتبيان ذلك:

دمج حرفي O=AU باللغة الفرنسية؛ وكذلك O=EAU. وهناك ٤ أحرف تصبح حرفاً واحداً O=EAUX، أو خمسة أحرف مثل: = E AIENT، أو ستة أحرف مثل E=EAIENT كقولك: -ILS MANGEAI ENT. كما أنّ الحرف الذي يعتبر صورة لمقطع صوتيّ محدّد، فإنّه في النّطق الإنكليزيّ يختلف كليّاً بين كلمة وكلمة. وأصدق دليل على ذلك أن كل كلمة في القاموس كُتبت مرّتين: في المرّة الأولى كُتبت تهجئتها، في الثانية كيفية لفظها، أي إن بين الكتابة واللفظ اختلافاً بيّناً. ولنقدّم بعض الأمثلة على ذلك: فحرف A في كلمة CAR هو (آ)؛ وفي كلمة CARE هو (أي) أمّا في كلمة All، فهو (او). وخذ أيضاً حرف S؛ فهو في كلمة SEASON أو كلمة SEASOR، يلفظ، في أولها (س)، وفي وسطها (ز). وفي كلمة TELVISION فهو (ج) وفي كلمة -COM MISSION وكلمة SURE فهو (ش). كما أن الـ (ش) موجود في كل كلمة تنتهي بالأحرف TION وهكذا نجد أن حرف S يتبدل لفظه (س. ز. ج. ش) علماً أن هناك احرف (SH و J و Z وS).

كما أن هناك الكثير الكثير من الحروف الإنجليزية تخرج عن حقيقة مؤدّاها أو يختفي وجودها لفظاً ويثبت كتابة مثلاً: WRITE(كتب)؛ و RIGHT(حق، يمين)، و RITE (مذهب ديني)، فهي تلفظ بشكل واحد؛ ولكنها تؤدي معاني مختلفة، فضلاً عن أن التهجئة مختلفة.

ليس في لغات العالم لغة تخلو من المآخذ والشّواذات، وهذا ما يحتّم على ذوي الإرادات الحسنة ممّن درسوا اللّغة العربيّة دراسة علميا ودرسوها وعلموا أبعادها وبواطنها وعمقها أن يشمّروا عن سواعد الجدّ ويتدارسوا فيما بينهم آراءً وطرقاً تؤدّي إلى تيسير اللّغة وتبسيط قواعدها.

بيد أن الدكتور فريحة أورد في كتابه: (الخطّ العربيّ نشأته ومشكلته) موضوع تعدّد الحرف الواحد، واتخذ مثلاً لذلك حرف «ك» في أوّل الكلمة بصورتيه «ك» و«ک»؛ واعتبر أنّ هذه الصور من العوائق التي تؤدّي بالحرف العربي الى التّعقيد وتتسبب في التّخلف.

٢٨٣) لم يأت أوغسطين على اسم كاتب السّطرين اللّذين يليان بيت الشّعر، كمقترح لحروف جديدة، فلم نعرف من هو؛ ولكن حروفه لم تكن ذات مستوى إبداعيّ، أو وضوح يمكن الرّكون إليه.
أمّا المصوّر فيليب موراني، فطريقته من حيث المبدأ، تكرار لطريقة «نظام الدين مالكون» وبعده نصري خطار، وقد نصّ هذا المثال على شكل من الحرف العربيّ الجديد المنفصل المعدّ لترقية فنّ الطّباعة العربيّة وتسهيل استعمالها.
أمّا الطريقة الثّالثة في هذه الصورة والمنسوبة إلى شاعر أديب كبير (؟) فلم تضف جديداً إلى ما ورد سابقاً، وقد خرّجتْ بالخطّ العربيّ عن مساره المألوف.

بسم الله الرحمن الرحيم

الله لا إله إلا هو الحي القيوم

لا تأخذه سنة ولا نوم

له ما في السموات وما في الأرض

من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه

يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم

ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء

وسع كرسيه السموات والأرض

ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم

صدق الله العظيم

٢٨٤) آية الكرسي: كتبها بخطّ الثلث الخطّاط المرحوم محمّد علي المكّاوي. مصر. وهو أحد تلاميذ الشيخ عبد العزيز الرّفاعي. تركيا.



٢٨٥) لوحة بخط جليل النستعليق (مجموعة محسن فتوني).

لكنّ الحقيقة على النقيض من ذلك، لأنّ الأسلوب الذي كتب به هذا الحرف، والذي اعتبر في إحدى المراحل أنه أجمل حرف كتب في تاريخ الطّباعة ويدعى بالنّسخ الاستانبولي، لم تكن الطباعة عند ظهوره كالطباعة في يومنا الحاضر، فلم تكن مضغوطة بكثرة المطالب، وكان التأنّق هدفاً للكتابة بحروف أشبه ما تكون بخطّ الخطّاط، كما كانت الطباعة أيّامذاك تعتمد على اليد بتزويد آلة الطّباعة بالورق. ثم أخذت آلات الطّباعة بالتّطور، وتطوّر معها الحرف الطّباعي، وسار جنباً إلى جنب حتى أخذت أدمغة المخترعين تتزاحم في الابتكار المستمرّ للآلات الطباعيّة: فكان الحرف لها نعم الرفيق. فهناك الحرف الذي كان يُجمع أولاً باليد ثمّ للانترتيب ثمّ اللينوتيب فالمونوتيب والفوتوتيب: وأخيراً مع اللاتيني في الكومبيوتر متأثّراً ومؤثّراً بسهولة ويسر، وبسرعة هائلة، ضارباً عُرْضَ الحائط بكل الآراء التي تجنّت عليه بغية تحطيمه، فحطّمها.

إن الدعوة الى إلغاء الحرف العربي واعتباره علّة العلل أو من العوامل التي أدت إلى حبس الأفكار في الصّدور، مغالطة تاريخية وثقافية تصل إلى حد خطير. فقائلو هذا الكلام إمّا جهلة وإمّا من ذوي الارتباطات المشبوهة. لماذا؟

١ . فإذا قلنا إنهم جهلة.. فلأنهم جاوزوا ألفي عام من الكتابة العربيّة، وتدوين المكتشفات العلميّة والرّياضيّة والفكريّة والثقافيّة والأدبيّة التي تملأ المكتبات العامّة في أنحاء شتّى من المعمورة والمتاحف في جميع الأصقاع.

٢ . وإذا قلنا لهم ارتباطات مشبوهة، فلأننا نواجه هجمة شرسة على الأمّة العربيّة، التي تحيكها دوائر استعماريّة لتحطيم هذه الأمّة وتمزيقها أشلاء، بعدما غرسوا في قلبها جسماً غريباً هو الكيان الصّهيوني «إسرائيل». وهم يعملون على إكمال مؤامرتهم في ضرب أهمّ معالم ثقافتنا المتمثّلة في حرفنا العربيّ، تمهيداً لإزالة جميع مظاهرنا العلميّة والتراثيّة.

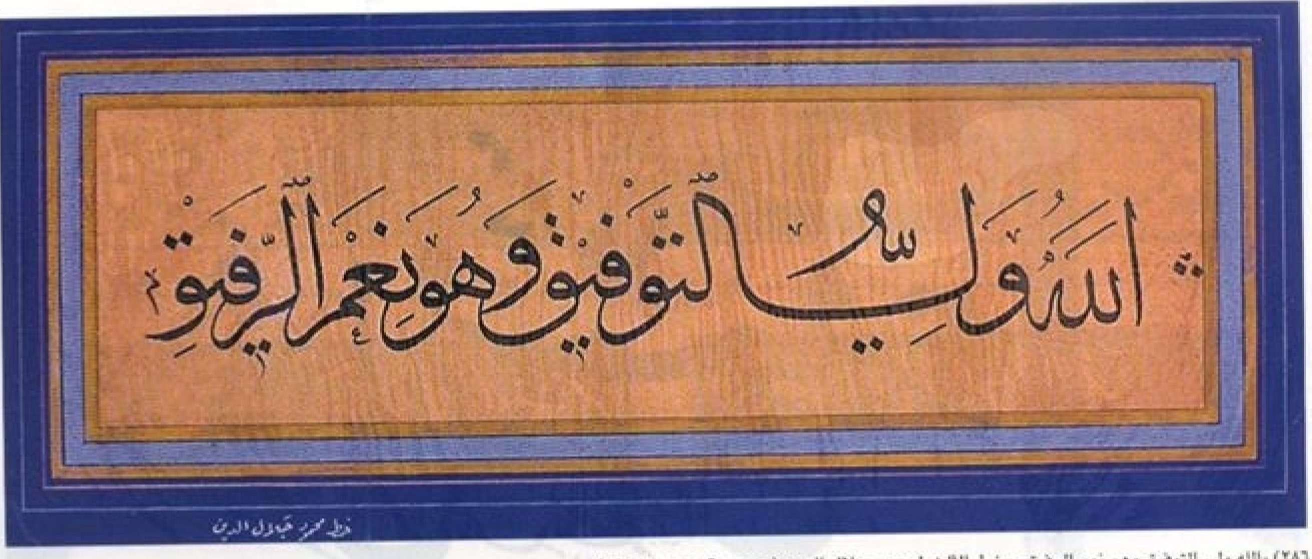
وإذا ما تمّ لهم ما يريدون. ولن يتمّ لهم ذلك، إن شاء الله . فسيسهل عليهم تفكيك ارتباطاتنا كأمّة كاملة المعالم ويسهل عليهم أن يسدّدوا إلينا ضربة الإجهاز.

فالذين يتّخذون من تركيا مثلاً في تركها الحرف العربيّ واستخدام الحرف اللاتينيّ واهمون. فالأتراك لم يجنوا ربحاً من هذه الخطوة، بل وقعوا في خسارة كبيرة، خسارة التّواصل في ثقافتهم على امتداد أكثر من خمسة قرون من الكتابة بالحرف العربيّ، وأصبح هذا التّراث مهملاً، إذ لم يعد باستطاعة أحد قراءته واستخلاص العبر منه. أمّا الحرف اللاتينيّ، فلم يضف أيّ جديد إلى الثّقافة التّركيّة. وقد قرأت محاضرة للأستاذ سيّد إبراهيم يستشهد فيها بكلمة المستشرق ريتر، الأستاذ الأوّل للّغات الشرقية في جامعة استانبول، حيث قال:

«إنّ الكتابة العربية أسهل كتابات العالم وأوضحها، فمن العبث إجهاد النفس في ابتكار طريقة جديدة لتسهيل السّهل وتوضيح الواضح».

وقال: «إنّ الطلبة قبل الانقلاب الأخير في تركيا، كانوا يكتبون ما أمليه عليهم من المحاضرات بالحروف العربية كما أملي وبالسرعة التي اعتدت عليها: لأنّ الكتابة العربيّة مختزلة من نفسها. وإذا رأيت الآن اي موظّف يكتب بالعربية وسألته عن السبب أجابك على الفور: (إنّها لغة الاختزال والسرعة)».

«أمّا اليوم - والكلام ما يزال للمستشرق ريتر- فإنّ الطّلبة يكتبون ما أمليه عليهم بالحروف اللاتينيّة، ولذلك لا يفتأون يسألون أن أعيد



٢٨٦) «الله ولي التوفيق وهو نعم الرفيق» بخط الثلث لمحمود جلال الدين (مجموعة محسن فتوني).

لهم العبارات مراراً، وهم معذورون في ذلك، لأنّ الكتابة الإفرنجيّة معقّدة والكتابة العربيّة كتابة واضحة كلّ الوضوح».

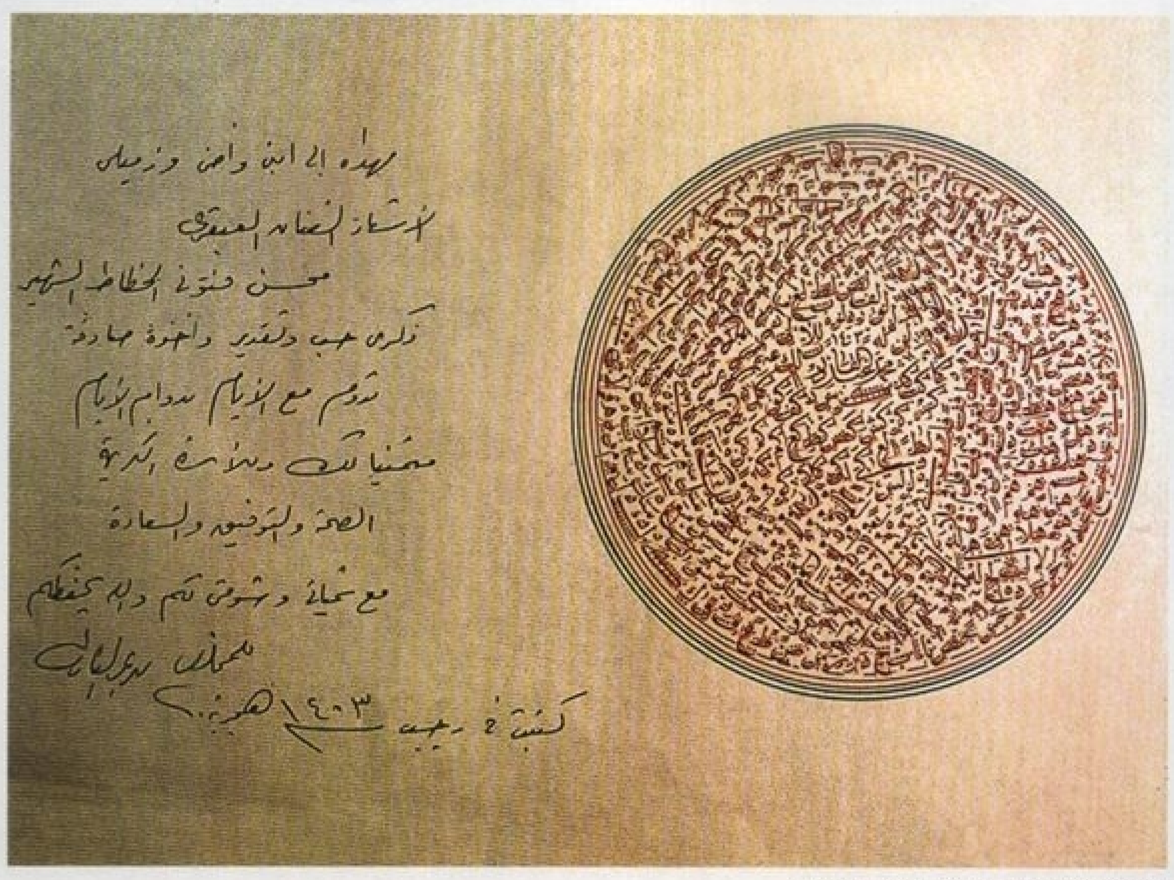
وليست هذه أوّل شهادة للكتابة العربيّة من غير أبنائها، بل هناك شهادات كثيرة تدلّ على فضل هذه اللغة وكتابتها من أهلها ومن غيرهم.

ومن الغريب أن يفهم المستشرق ريتر الحَرْف العربيّ أكثر من بعض المسؤولين عن المحافظة عليه كوزير المعارف المصرية عبد العزيز فهمي الذي قال: «إنّ المراحل التي مرّ بها بدءاً من الشّكل الذي وضعه أبو الأسود الدؤلي مروراً بالإعجام والإهمال مع نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر، استطراداً الى الشّكل الذي قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي، وسهّل القراءة العربيّة بما أوجده من الكسر والفتح والضّم والشّدّ والمدّ والسّكون والتّنوين؛ إنّ كلّ هذه المراحل، هي مراحل (ترقيع)!؟». والسّبب كما يراه الباشا خلو كتابتنا من حروف الحركات!!

فكيف يجوز لنا ونحن أصحاب الحَرْف أن نتخلّى عنه مهما تكن الأسباب، وتحت تأثير أيّ ظرف كان، ومهما تكن بواعثه؟ إنّ حَرْفنا هو تاريخنا، وهو مركز الحضارة التي انبثقت منّا، وأعطت العالم ما أعطت



٢٨٧) إثبات وقفية الكتاب (كي لا يباع ولا يشترى).



٢٨٨) هدية الخطاط محمد عبد القادر إلى المؤلف.

من فكرٍ حضاريّ متطوّر كان أساساً متيناً في إغناء الحضارة الأوروبيّة وغيرها.

وتركيا نفسها، التي غامرت وبترت ماضيها عن حاضرها، وألغت تراثها، ومنعت امتداده الطبيعيّ، بحجّة أنّها ستسهّل على كل من يرغب في تعلّم لغتها السّبيل لذلك، عادت بِخُفَّيْ حُنَيْن، إذ لم يكترث بلغتها احد، ولم تستطع هذه الانتشار خارج حدودها.

إنّ تمسّكنا بحرفنا العربيّ وتشبّثنا به، ليسا من باب العنصرية، أبداً، بل هما من صميم عزّتنا القوميّة، تماماً كما يفعل الألماني والانجليزي والفرنسي، وكل من يعتزّ بثقافته وتاريخ أمته. ولا نرضى بأن يتدخّل أيّ كان لمحو هذا التّراث الأساس في حياتنا، تحت أيّ شعار برّاق من خارجه وفي داخله السم الزعاف. كما جاء في الآية الكريمة: ﴿ظاهره الرحمة وباطنه العذاب﴾.

فالتصاق حرفنا العربيّ بفكرنا وتاريخنا وأدبنا وعقائدنا الدينية خصوصاً القرآن الكريم، يحتّم علينا الذّود عنه بكل ما يمكننا. ولنا من تركيا المثل الصارخ، فكتابة القرآن الكريم بالحرف اللاّتينيّ ضرب من المحال، فها هم الاتراك حتّى يومنا الحاضر، وبعد مضي أكثر من ثلاثة ارباع القرن، لم يستطيعوا كتابة البَسْمَلَة وهي أكثر الآيات شيوعاً واستعمالاً بشكل سليم (كتبوها كلمة واحدة من خمسة وعشرين حرفاً: (BISMILLAHIRRAHMANIRRAHIMI).

إزاء هذا الواقع... كيف يمكننا كتابة القرآن الكريم بأكمله.. من المؤكد أننا سنصاب بما حلّ بالأتراك. وعندما وجّهت سؤالاً، إلى الفنّانة الراحلة السيدة رقت قونت، عما إذا كانوا قد حلّوا مشكلة الكتابة بتغيير الحرف من عربيّ إلى لاتينيّ، قالت: إذا كنّا من قبل قد وقعنا في مشكلة، فنحن اليوم في مشكلتين: حبل التواصل بين ماضينا من جهة، وحاضرنا ومستقبلنا من جهة ثانية. وقد أوجب علينا ذلك افتتاح فرع في جامعة استانبول لدراسة اللّغة التّركية بالحرفين العربيّ واللاّتينيّ. والسعيد من وُعِظ بغيره.

ولو قُدِّرَ لدعاة إلغاء الحرف العربيّ أن ينجحوا في تحقيق مشروعهم الجهنميّ. تُرى.. ما هي المصاعب التي ستواجهنا؟ وكيف يمكن تذليلها وهي على استفحال؟ وما مصير خزائننا من المخطوطات والكتب وخزائن مكتبات العالم على امتداد سطح الكرة الأرضيّة؟ وهل نقبل ببتر ماضينا عن حاضرنا ومستقبلنا، ونعود لندرس لغتنا بالحرفين العربيّ واللاّتينيّ معاً؟!!

وهل يجدر بنا أن نورث هذه المشاكل المتشابكة والمعقّدة أجيالنا الصّاعدة، بما فيها من الكوارث؟

الخط والزخرفة الفارسية

الأثر الفارسي في الخط العربي

من الأمم الإسلامية التي أسهمت إسهاماً بارزاً في خدمة وتطوير الخطّ العربيّ وسائر الفنون الإسلاميّة، الأمّة الفارسيّة. إذ تمكنت هذه الأمّة من إغناء الخطّ العربيّ، بابتكار خطّ النّستعليق الذي نعرفه في بلادنا العربية باسم الخطّ الفارسي، مع العلم بأن الأمة الفارسية قبل الفتح الإسلامي لإيران كانت تكتب الخطّ الفهلوي. ولمّا فتح الله على المسلمين، بأن يدخلوا إيران لينشروا رسالة السماء فيها، قيّض للعرب أن يحملوا معهم في هذا الفتح، أمرين مهمّين: الدّين الإسلامي، والحرف العربي.

فتقبّل الفرس الخط العربي، تقبّلاً حسناً، وأولوْهُ عناية فائقة، وأحلّوه مكان الصّدارة حتى تركوا حرفهم الفهلوي، وتمسّكوا بالحرف الجديد الوافد عليهم مع الدّين الحنيف.

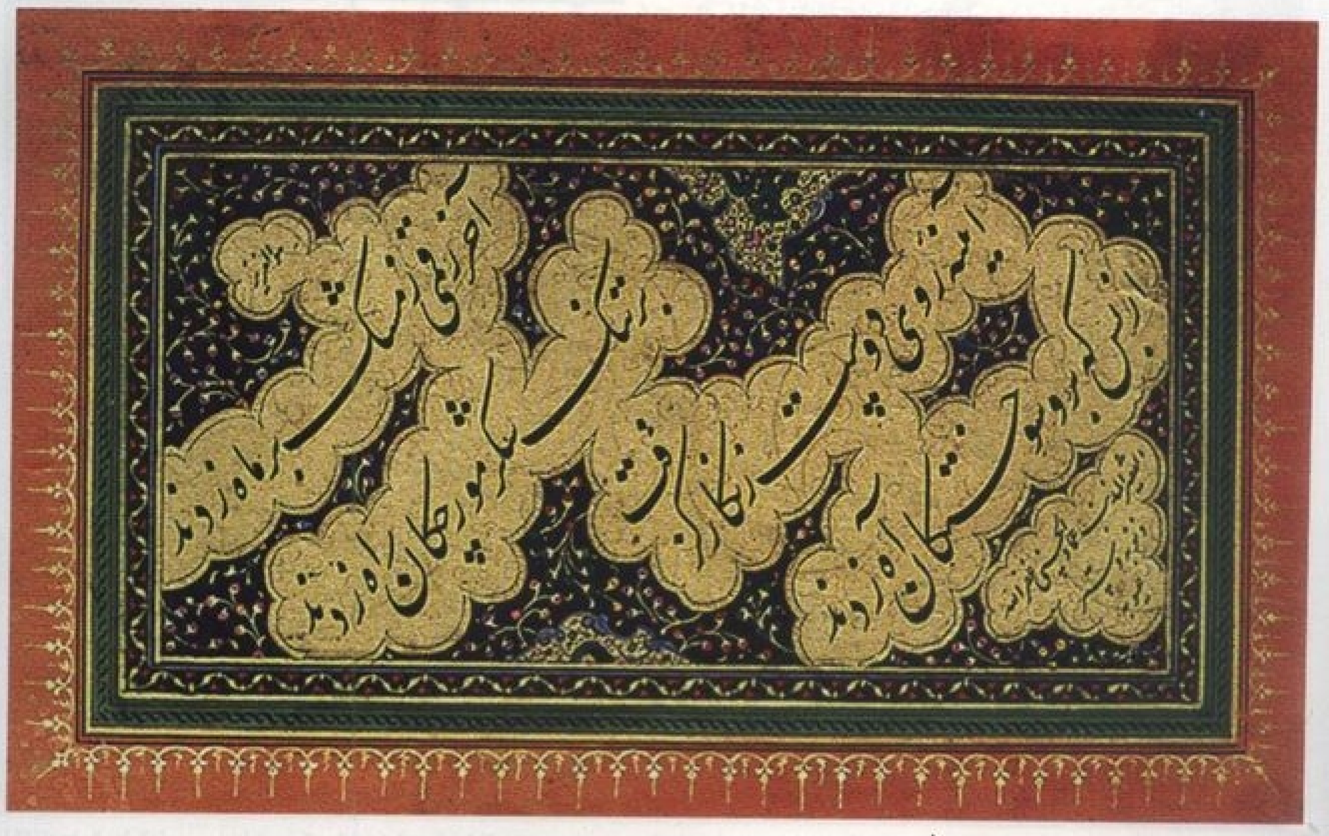
لقد اعتنى الفرس بالخطّ العربيّ عناية أكسبته جمالاً رائعاً. ثم أخذوا يطوّرونه، كما فعل إخوانهم العرب خصوصاً في بغداد. ففي إيران، تمّت العناية بالخطّ الفارسيّ. وفي بغداد، تمّت العناية بعدد كبير من أنواع الخطّ العربي، وعلى رأس هذه المجموعة خطّ الثّلث، ثم النّسخ والمحقّق، وغيرها.

فنتج عن هذه الرعاية نشوء الخطّ الذي عُرِفَ باسم النّستعليق، أو كما نعرفه نحن بالخطّ الفارسي. وقد تمّ توليده بادئ الأمر من خطّي النّسخ والتّعليق، حتى عُرِفَ أخيراً بخطّ النّستعليق. ومن هذا الخطّ ومن الخطّ الدّيواني، وُلِد خطّ آخر عرف باسم الشيكسته، وهو يعني الخطّ المكسّر.

وقد برع خطّاطو إيران بإظهار خطّهم إلى العالم بمظهر لائق وأنيق، ويتمتّع بجمال أخّاذ.

ومن أبرز الأسماء الموغلة في القِدَم لهؤلاء الخطّاطين، الخطّاط بايسنقر، وبايسنقر أستاذ الخطّاط الشهير مير علي الهروي المعروف أيضاً باسم مير علي الكاتب، وهذا، بدوره، أستاذ أشهر خطّاطي إيران مير عماد الحسني.

وقد تلمذ له أحد نوابغ هذا الفن، ألا وهو الخطّاط المشهور محمّد ابن حسين الحسني السّيفي القزويني. وتروي مصادر أخرى أنّ اسمه الحقيقي عماد الملك بن ابراهيم الحسني من مواليد قزوين في العام ٩٦١هـ، وأنه من عائلة السّيفي التي كانت تتولّى إدارة خزائن الكتب لدى ملوك فارس من الصّفويّين. كما يُروَى أنه أخذ الخطّ عن



٢٨٩) من آثار مير عماد الحسني أعظم خطاطي الفُرس.



٢٩٠) لوحة بخط مير علي الهروي الذي تلمذ عليه مير عماد الحسني.

الشيخ محمّد حسين التّبريزي. وبالنظر إلى طول باع الخطّاط عماد الحسني وموهبته الفذّة، فقد استطاع، بعد أن أحسن صقلها وطوّرها بذكاء خارق، أن يصبح الخطّاط الخاصّ للشاه اسماعيل الصفوي، بعدما تفوق على أستاذه، وعلى جميع معاصريه.

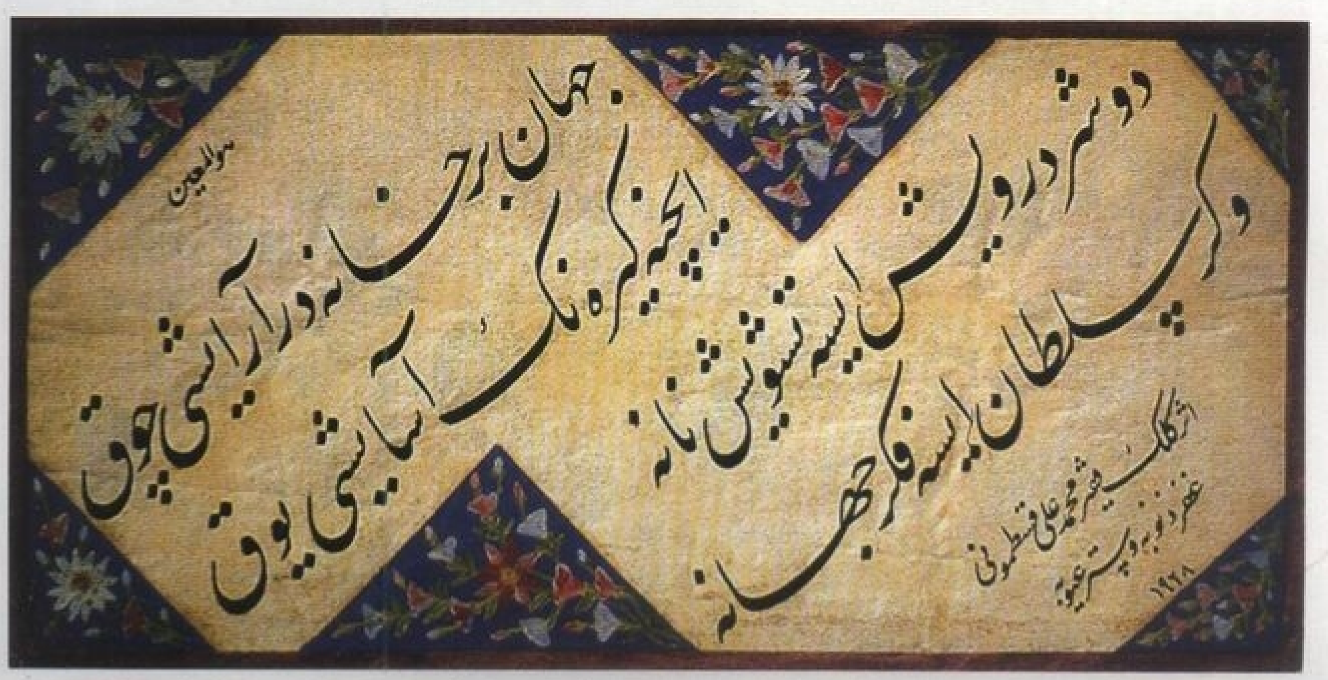
وتشتمل بعض المصادر الإيرانية على ترجمة لحياة مير عماد الحسني، تفيد أن اسمه الحقيقي محمّد بن حسين الحسيني السّيفي القزويني؛ وقد لُقّب بعماد الملك، واشتهر باسم مير عماد الحسني. وقد اتّصف بالإبداع والخلق، وكان سلساً في فنّه. كما كان ساعياً دؤوباً من غير توقّف؛ وقد منحه ذلك قدرة على الكتابة بشكل لا يجارى في خطّ التّعليق.

وقد تعلّم خطّ النّستعليق (التعليق) على يد مير علي التّبريزي في مستهلّ حياته، وذلك برعاية السلطان علي مشهدي ومير علي الهروي، اللّذين أثّرا في تكوينه النفسي والفنّي إلى حد بعيد.

أمّا طريقة الإبداع لدى مير عماد الحسني، فقد أصبحت قدوة، يقتدي بها الفنّانون وأساتذة الخطّ من بعده. ولا تزال هذه الصفة حيّة حتّى يومنا الحاضر. وهذا ما حدا الشاعر الإيراني عبد الغني التفرشي أن يقول في عماد الحسني ما ترجمته: لو قدّر للسحر أن يتكلّم عن ذاته لتراءت فيك جاذبيّة الإعجاز في الكتابة. فإنّك في فنّك محور تدور حوله الأفلاك.

كانت ولادة عماد الحسني عام ٩٦١هـ ومصرعه في عام ١٠٢٤هـ؛ فيكون قد عاش ثلاثة وستين عاماً.

وكان قد بدأ دراسة الخطّ في مدينة قزوين. ثمّ سافر إلى تبريز وبعدها إلى تركيا العثمانيّة، ثمّ إلى الحجاز. ومنها عاد إلى إيران، حيث استقدمه الشاه عباس الصفوي الأوّل إلى بلاطه.



٢٩١) لوحة بالخط الفارسي - التعليق - يمكن رؤيتها كما هي أو بشكل آخر بحيث يصبح جانبها من أسفل وطولها إلى أعلى. وتدعى لدى الفرس «شليبا» وتكتب چليپا.



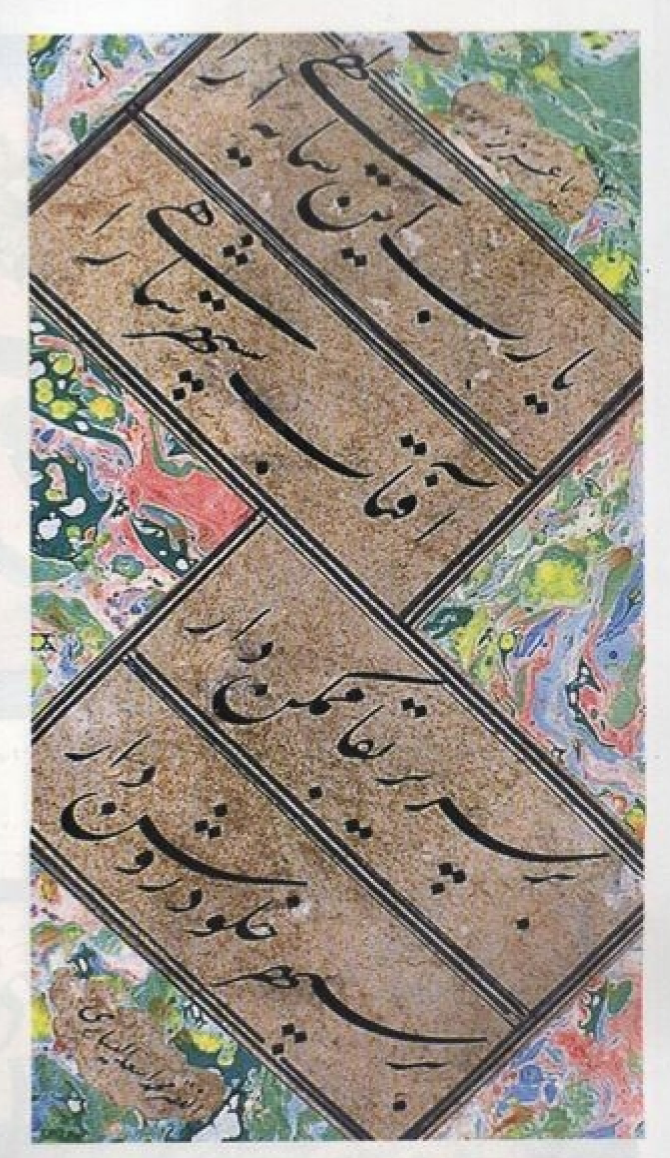
٢٩٢) لوحة بحرف الشيكسته وبحبر الأرزّ، كتبها محمّد علي البهائي ونصها: (إلهي وخلاّقي وحرزي وموئلي). (مجموعة محسن فتوني)

٢٩٣) كرلة بالخطّ الفارسي لمير عماد الحسني. (مجموعة محسن فتوني)

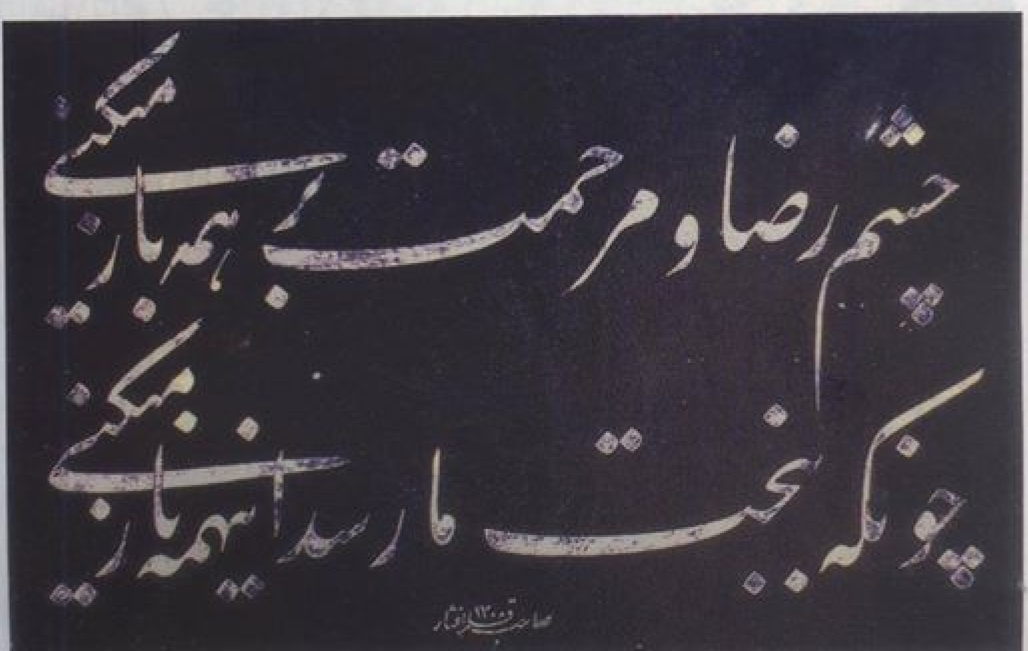
ومن صفاته أنّه كان يعشق الحريّة، وكان صاحب علوم روحانيّة عالية تمتزج بالصوفية التي بلغ بها شأواً من العسير وصفه؛ كما كان زاهداً بالمناصب والأمور الماديّة مترفعاً بعلمه عنها. وكانت شخصيّته القويّة سبباً لإثارة الحاسدين الذين ساءهم ما يتمتّع به من مكانة مرموقة. فقد عمد هؤلاء الحسّاد إلى تأليب الشاه عبّاس عليه؛ وحاكوا حوله الدّسائس، ما دفع الشّاه الى تكليف مقصود بك مسكر قزويني، الذي كان يشغل وظيفة رئيس حرس الشّاه، قتل الفنّان مير عماد. وبذلك انتهت حياته الفنيّة وانقطع عطاؤه وهو في أوج نضجه؛ تماماً كما حصل لسلفه الخطّاط العبقري ابن مقلة، إذ كانت ظروفهما متماثلة، وكلاهما ناله من ذوي الشّأن ما أودى بحياته. لقد تلمذ لعماد الحسني عدد لا يستهان به من الخطّاطين ومنهم ابنه ابراهيم، وكذلك ابنته جو هرشاد، وابن اخته عبد الرشيد. أمّا أبرز طلاّبه في أخذ أسرار الصّنعة، فكان تلميذه أبو تراب، يليه عبد الجبار، ودرويش عبدي.

وفي مدينة استانبول، آثار عديدة لمير عماد الحسني لا تزال موجودة في المتاحف والمكتبات، وفي بيوت الهواة.

وهذا ما يؤكّد أن مير عماد قد عاش ردحاً من الزمان هناك. وممّا ينبغي لنا ذكره أنّ ميرعماد كان خطاطاً شاعراً كتب معظم أشعاره بخطّ يده.



٢٩٤) بيتان من الشّعر بالخطّ الفارسي التّركي لأسعد اليساري.
(مجموعة محسن فتوني)



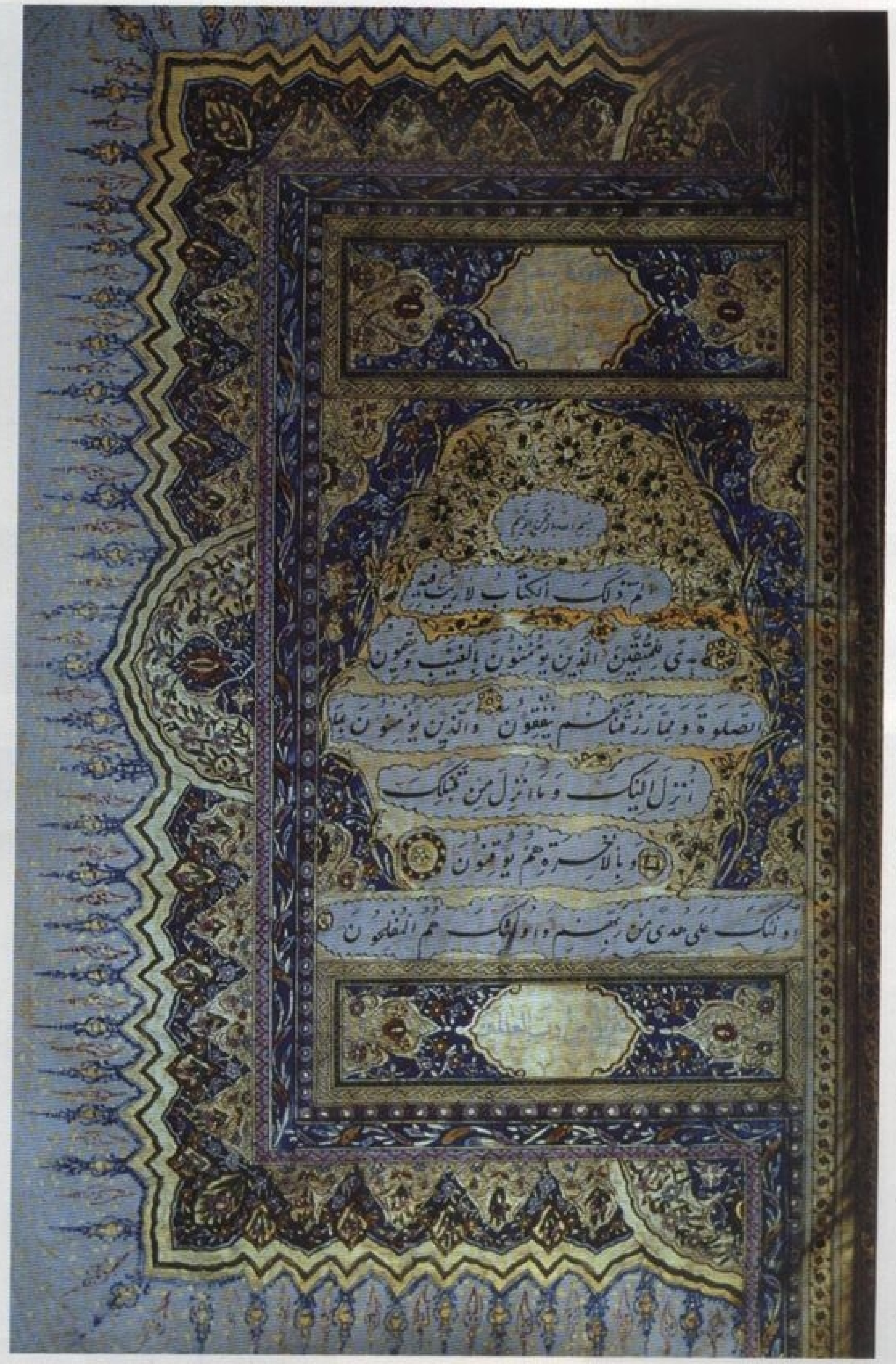
٢٩٥) لوحة كتبت بالفضّة لصاحب قلم افشار.

٢٩٦) بيتان من الشِّعر الفارسي كتبهما مير عماد الحسني. (مجموعة محسن فتوني)

٢٩٧) لوحة خطيّة بقلم النّستعليق (الفارسي) كتبها الخطّاط مير علي، أستاذ الخطّاط مير عماد الحسني.

٢٩٨) بيتان من الشعر بالخط الفارسي غير موقعين ولا مؤرخين.

٢٩٩) لوحة للخطّاط الإيراني شاه محمّد الكشميري، وأرضيّتها من ورق الإبرو.



٣٠٠) صفحة من القرآن الكريم مجهولة الكاتب؛ واللافت أنّ الكتابة تمّت بخط النّستعليق، وهذا أمر نادر، لأنّ المألوف أن يُكتَبَ القرآن الكريم بصورة شبه كاملة بخط النّسخ، لأنّ هذا الخطّ يتقبّل الحركات على نقيض الخط الفارسي الذي لا يتقبّلها. ودائماً نرى الآيات القرآنيّة الكريمة والأحاديث الشريفة، وكذلك الحكَم والأشعار، إذا ما كتبت بالخط الفارسي، فإنما تأتي خلْواً من الحركات الإملائية أو التّزيينيّة.

٣٠١) طُغْراء تعلو ثلاثة أبيات من الشّعر باللغة التركية تؤرّخ بحساب الجُمَّل لإحدى المكتبات العامّة. كتب هذه الأبيات من الشّعر التّركي، بخط التّعليق، محمّد سامي، وهي موجودة في متحف بايزيد باستانبول. ومن الجدير بالذكر أنّ الخطّاط العملاق محمّد سامي كان يجيد الخطّ الفارسي، لكن على القواعد التّركية. وهو يأتي بالدرجة الثانية في هذا الخطّ، بعد الخطّاط محمّد أسعد اليساري الذي يعتبر أقدر الخطّاطين الأتراك في كتابة خطّ النّستعليق. أمّا محمّد سامي، فقد اشتهر بخطّي الثّلث والنّسخ، خصوصاً الثلث الجلي.

٣٠٢) لوحة بخطّ النّستعليق الإيراني، وقد كثرت فيها العراقات مثل اللام والنون؛ وتكرارها متماثلة يتطلّب مهارة عالية.



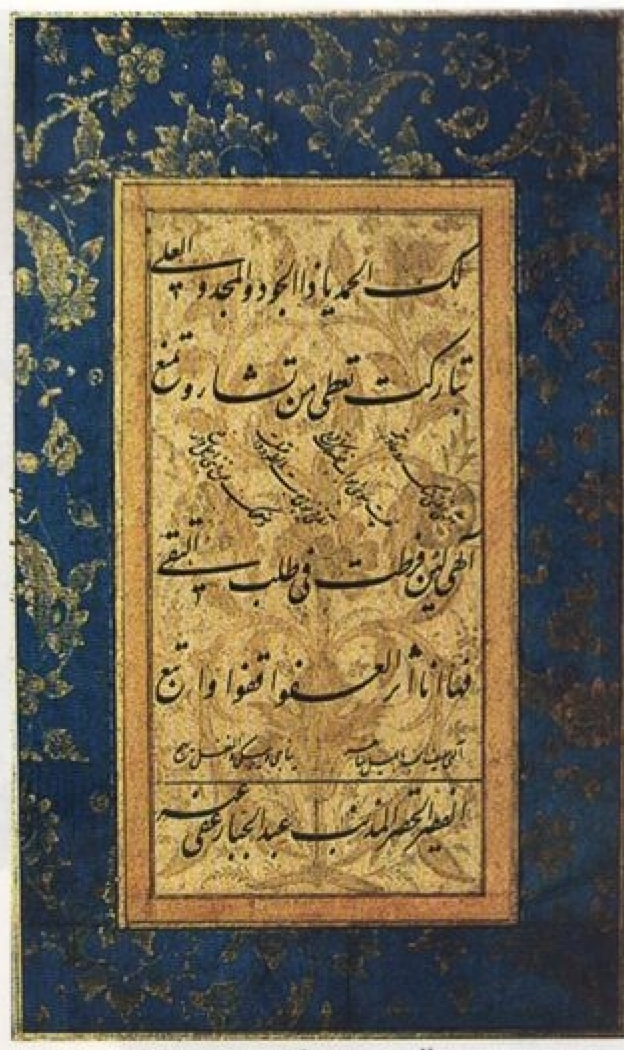
٣٠٣) ثلاثة أبيات من الشّعر الفارسي كتبها بالخطّ الفارسي الخطّاط شاه محمود النّيسابوري، وهو من خطّاطي الطبقة الأولى.

٢٠٤) بيتان من الشّعر باللّغة الفارسيّة والخطّ الفارسي للخطّاط عماد الحسني.

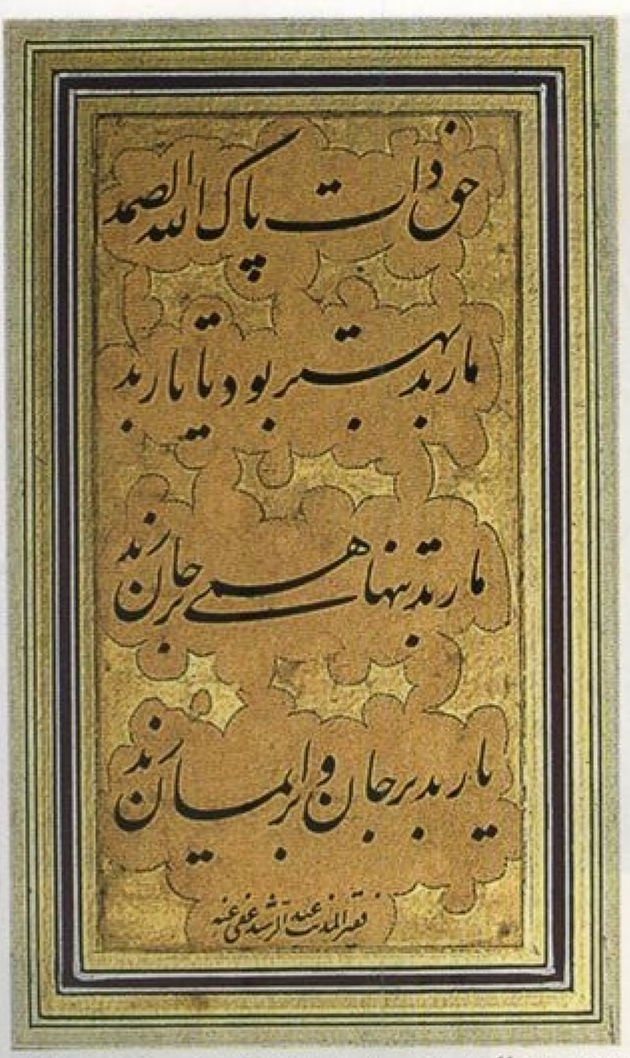




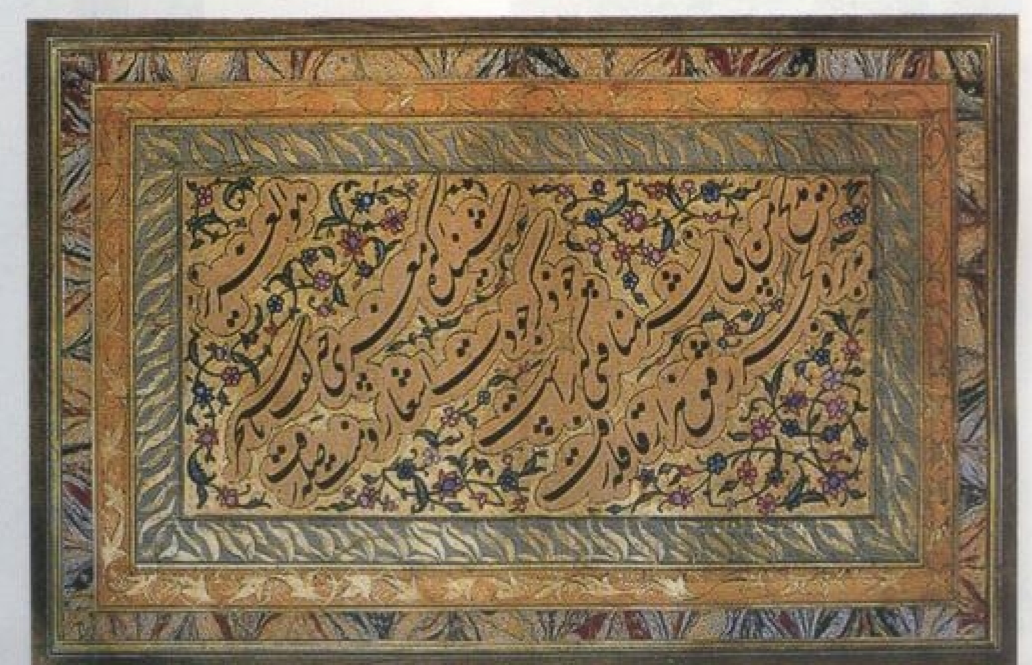
٢٠٥) قطعة من أعمال فتح علي
حجابي من القرن الثالث عشر



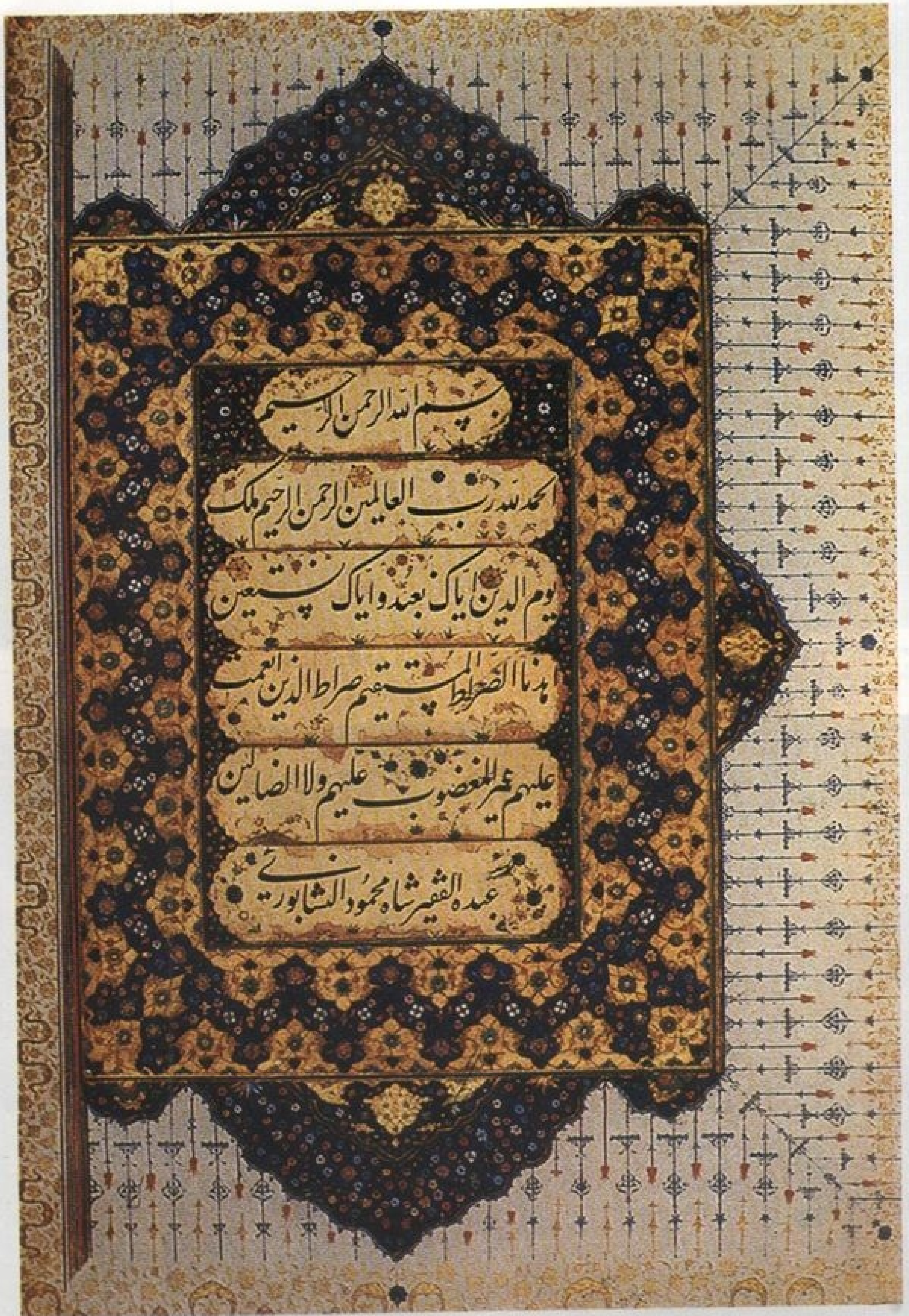
٣٠٧) خمسة أبيات من الشّعر، كتبها، بتصرّف في التنظيم، الخطّاط الإيراني عبد الجبّار؛ فجاءت بإخراج لطيف.



٣٠٨) لوحة خطّيّة على الأسس والقواعد الفارسيّة الصّحيحة، كتبها الخطّاط الفارسي عبد الرّشيد.



٣٠٩) لوحة مجهولة الكاتب



٢١٠) الصفحة الأولى من قرآن كريم كُتِبَ بالقلم الفارسي الذي قلّ استخدامه في كتابة القرآن الكريم لعدم تقبّله الحركات. أمّا الخطاط، فهو شاه محمود

٣١١) لوحة جميلة تحتوي على بيتين من الشّعر الفارسي كتبهما الخطّاط الإيراني «اسماعيل» بالخطّ الفارسي واللّغة الفارسيّة؛ وهي غير مؤرّخة.

٣١٢) بيتان من الشّعر الفارسي كتبهما بالخطّ الفارسي الخطّاط الايراني علي؛ وتعود كتابتهما إلى العام ١١٢٥ هـ. واللّوحة تتمتّع بمستوى جيد.

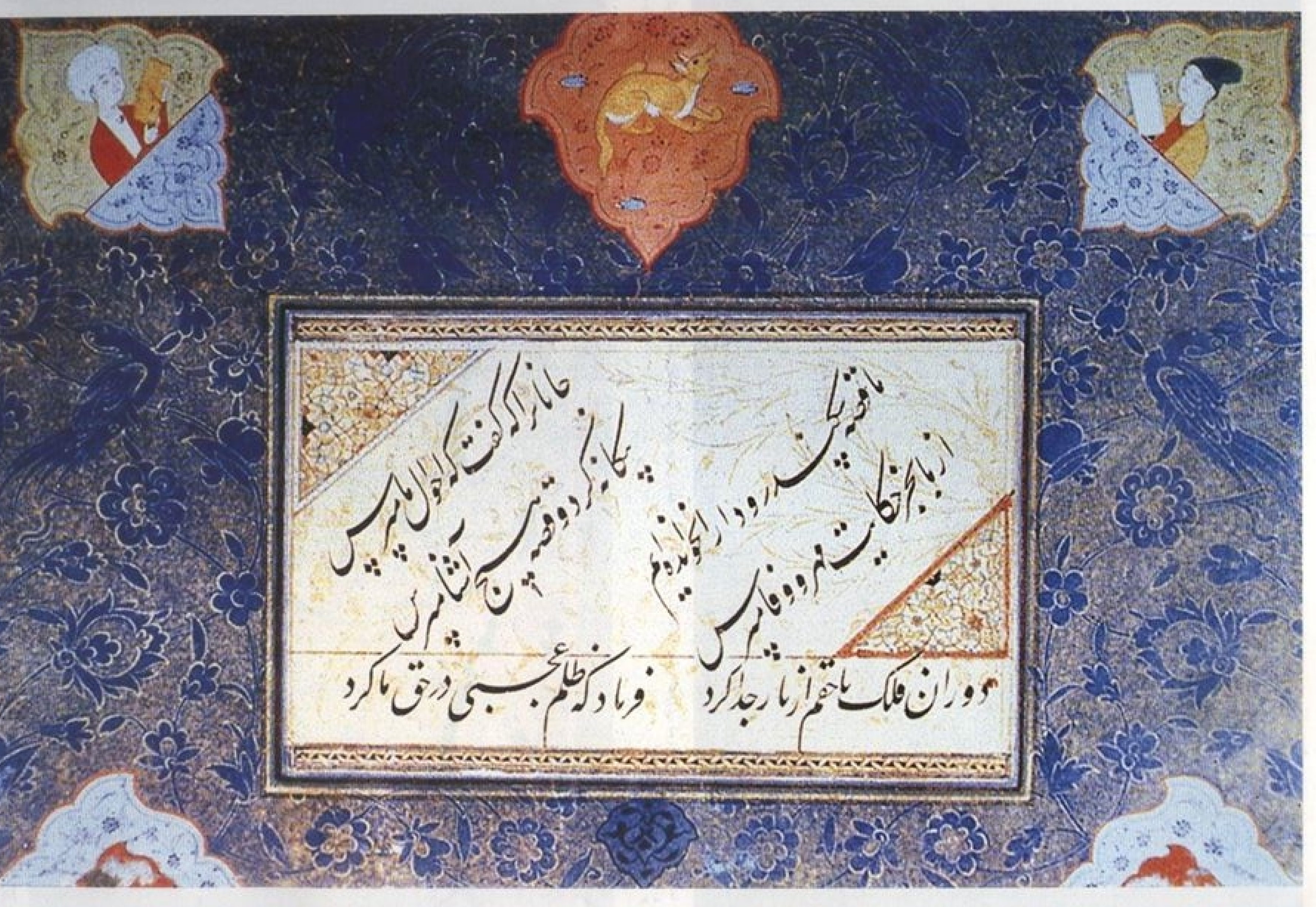
٣١١) لوحة جميلة تحتوي على بيتين من الشّعر الفارسي كتبهما الخطّاط الإيراني «اسماعيل» بالخطّ الفارسي واللّغة الفارسيّة؛ وهي غير مؤرّخة.

٣١٢) بيتان من الشّعر الفارسي كتبهما بالخطّ الفارسي الخطّاط الايراني علي؛ وتعود كتابتهما إلى العام ١١٢٥ هـ. واللّوحة تتمتّع بمستوىً جيد.

٢١٣) لوحة بالخطّ الفارسي من كتابات عملاق خطّ النّستعليق المير عماد الحسني، الذي درس ذلك الخطّ على يد أستاذه مير علي الهروي، ثمّ تفوّق عليه؛ وأعطى فنه كلّ ما يعطيه فنّان عريق، صادق الحسّ الفنّي.

بی مصلحت مجلس آراستند تمم
نشستند و گفتند و برخواستند
مشکین قلم ۱۳۱۳

٢١٤) سطران بالخطّ الفارسي لخطّاط إيراني مشهور كان يقيم في مدينة عكّا بفلسطين؛ وقد اشتهر باسم مشكين قلم، أي (قلم المسك). أما اسمه الحقيقي، فهو (الحسين بن علي). (مجموعة محسن فتوني)



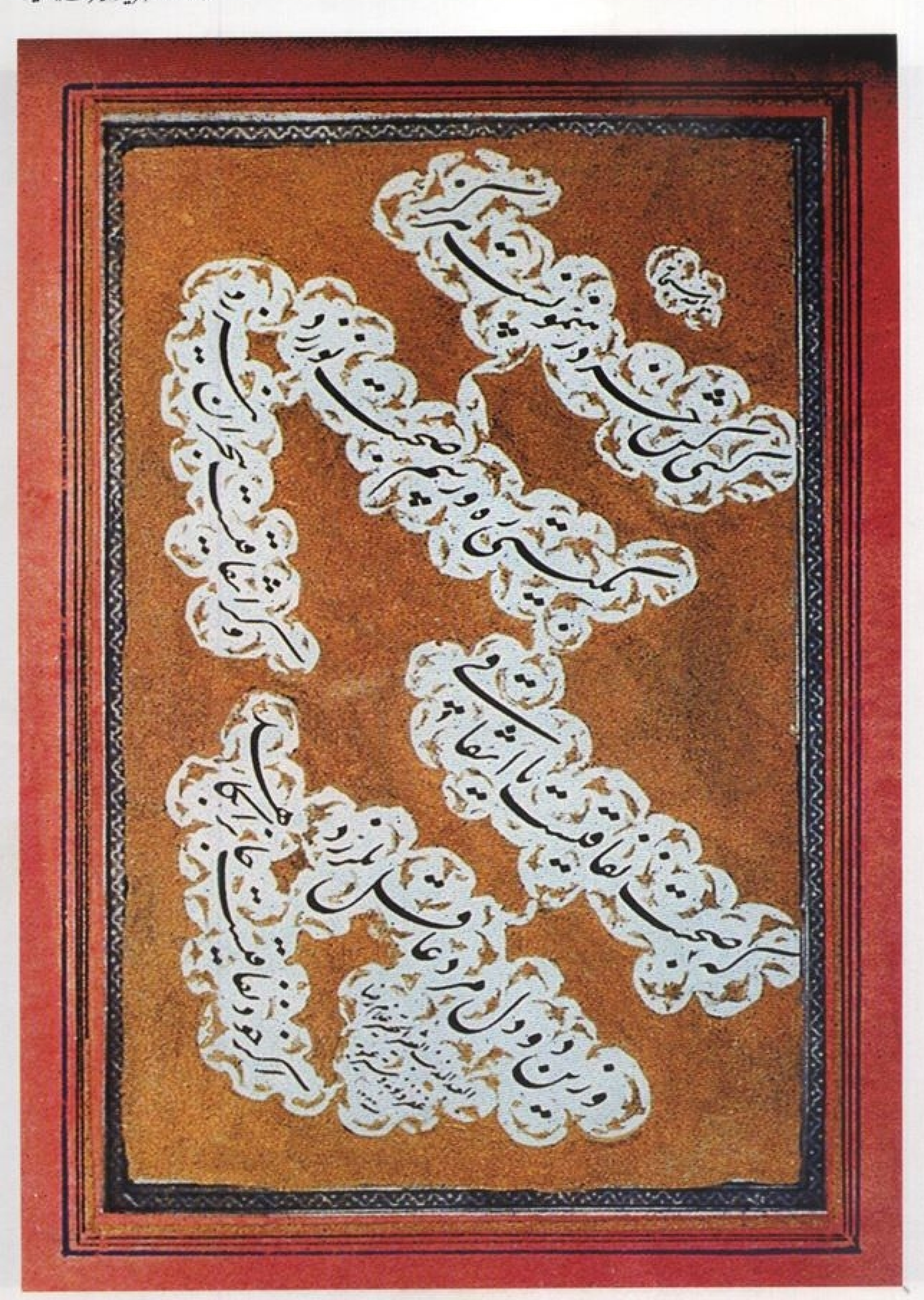
٢١٥) لوحة مجهولة الكاتب والتّاريخ تتضمّن ثلاثة أبيات من الشّعر الفارسي. أما تاريخها فيعود إلى القرن العاشر الهجري، كما كُتبَ في الملاحظة التي ترافق الأصل.

٢١٦) إحدى رباعيّات عمر الخيّام، كتبها خطّاط إيراني مجهول.

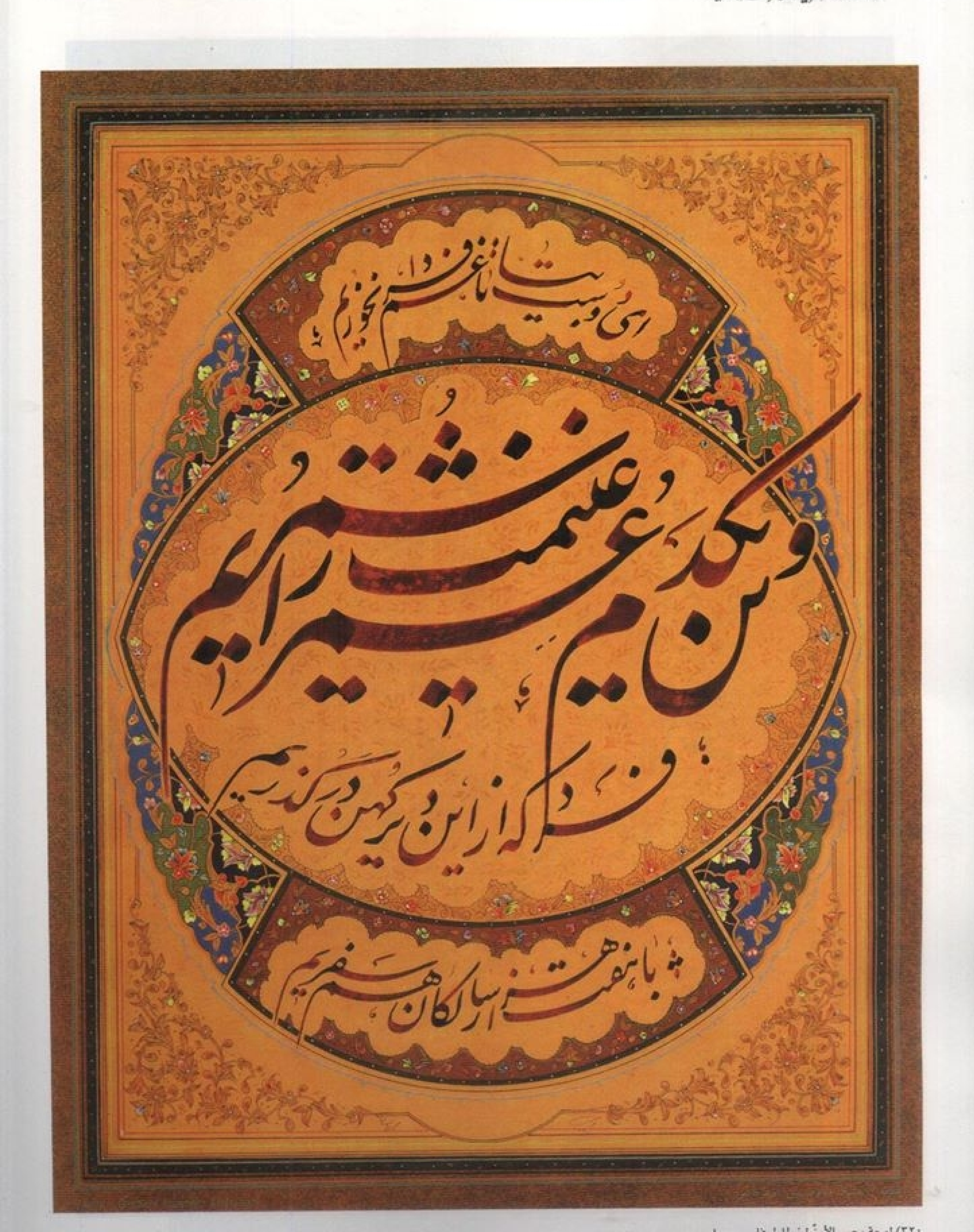
٢١٧) لوحة بالخطّ الفارسي المتقن للخطّاط زرّين قلم (قلم الذهب)، وهو من الأعلام.

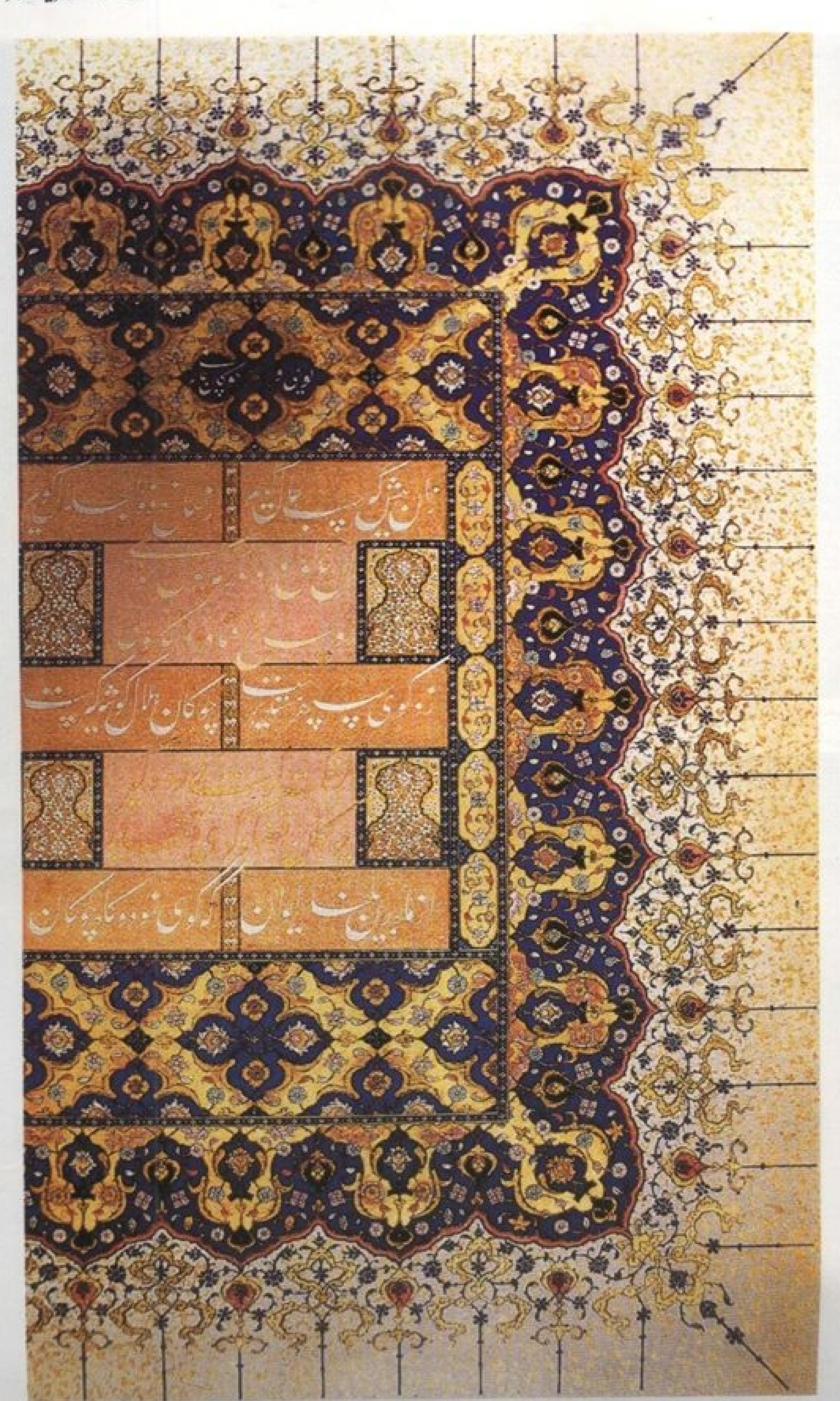


(٣١٨) لوحة تمارين للخطّاط الإيراني مير عماد الحسني. ويمكن اعتمادها في تقوية الخطّ للطلّاب. (مجموعة محسن فتوني)

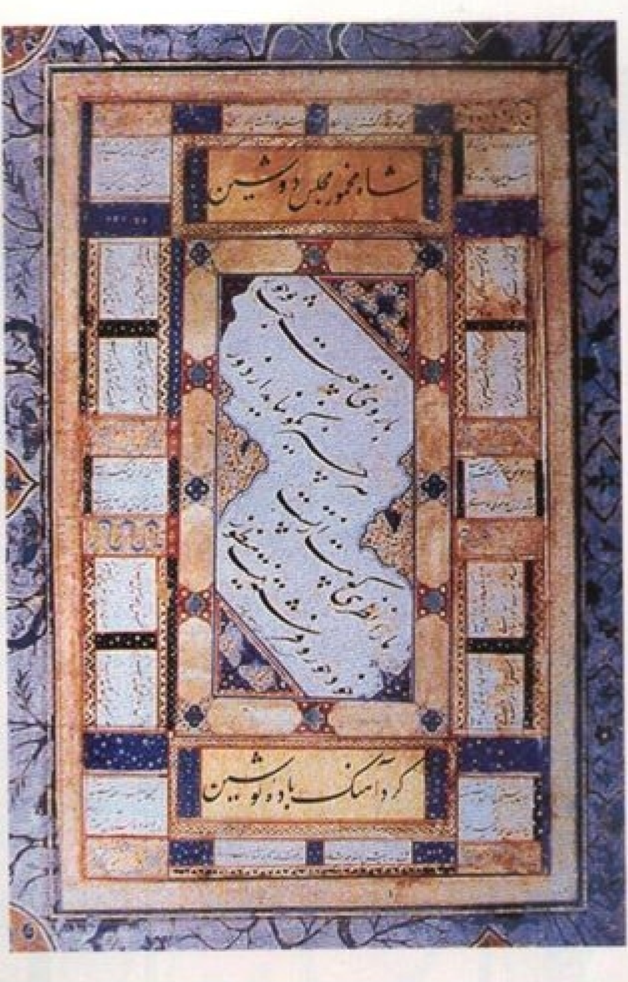


٣١٩) لوحة للخطّاط غلام رضا، يعود تاريخها إلى العام ١٢٨٧ هـ


ای دوست بیا تا غم فردا نخوریم
وین یکدم عمر را غنیمت شمریم
فردا که ازین دیر کهن درگذریم
با هفت هزار سالگان سربسریم



(٣٢) لوحة خطّيّة زخرفيّة مشتركة، ذات أصالة فنّيّة: فقد اعتمد الخطّاط تعدّدية ألوان الأرضيّة، ثمّ الكتابة بالأبيض، وهي أكثر صعوبة



٢٢٢) لوحة بخط محمّد حسن هروي، تعود إلى القرن العاشر الهجري.

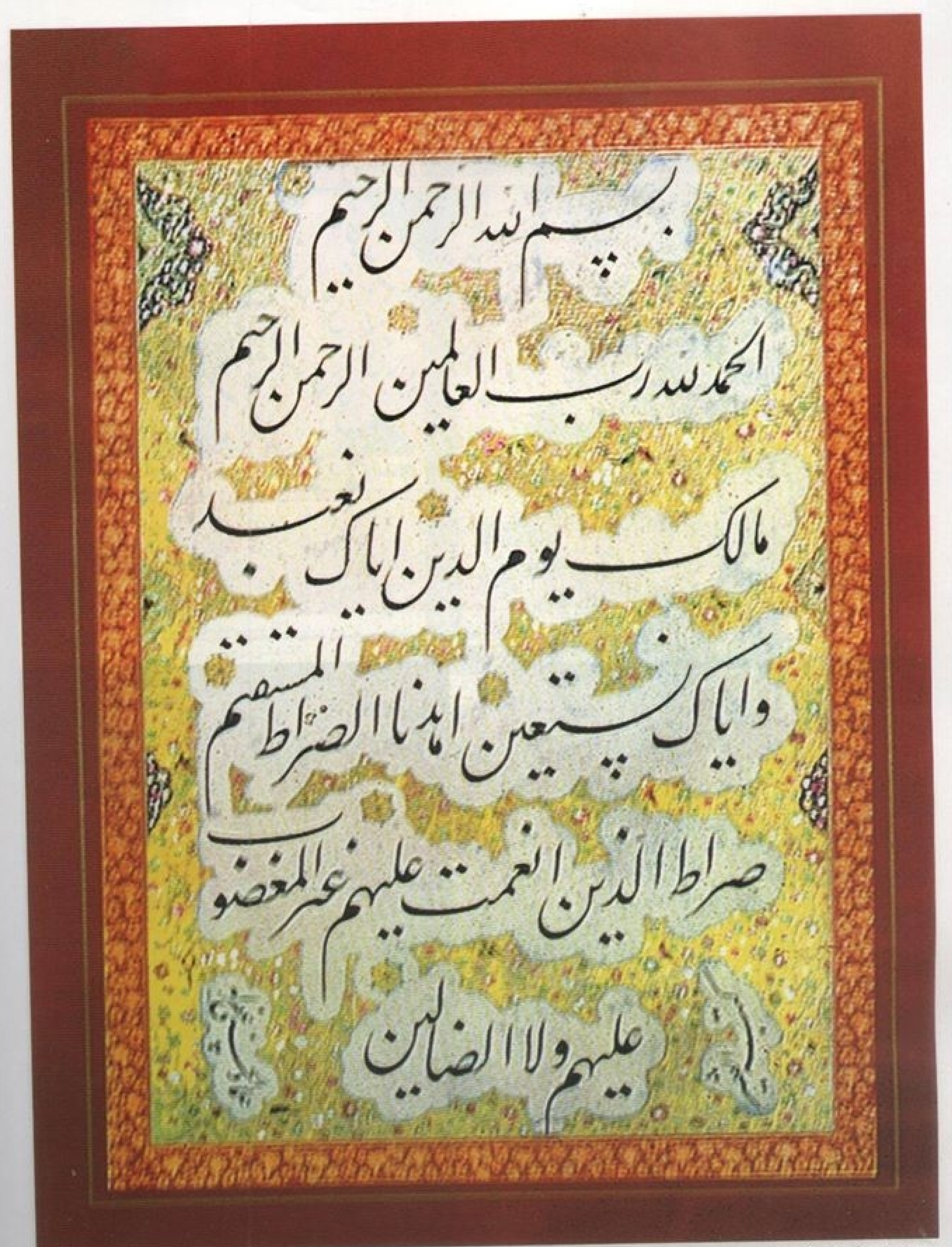


٢٢٣) صفحتان مكتوبتان بالخطّ المحقّق، وهما من القرآن الكريم، وتزدانان بزخرفة رائعة، وتذهيب أنيق.

٣٢٤) اربعة أبيات من الشعر باللّغة التّركيّة العثمانيّة للخطّاط الشّيخ نجم الدين اوقياي، أحد تلاميذ محمّد سامي؛ والكتابة التّركيّة ترجمة لها.

٣٢٥) لوحة بالخطّ الفارسي والزّخرفة الجميلة غير مؤرّخة وغير موقّعة.

٣٢٦) مزهريّة من الفضّة صنعها مهدي حكيمي؛ مزدانة بالزّخرفة والمينا، وتعود إلى القرن الثّالث عشر الهجري.



٢٢٧) أجمل ما كُتِبَ بالخطّ الفارسي، لسورة الفاتحة؛ والكتابة للخطاط مير عماد الحسني.

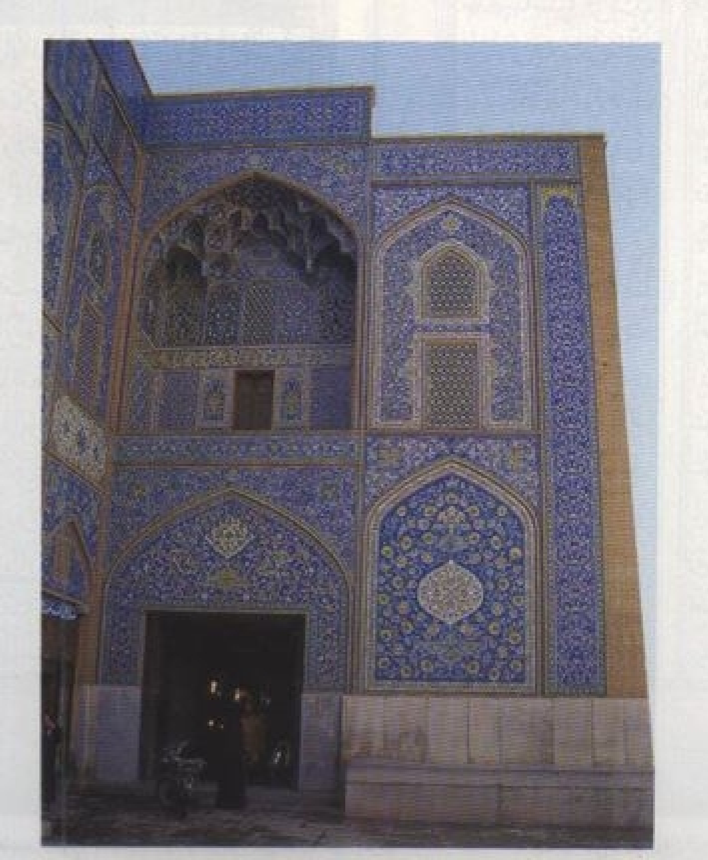


٣٢٨) كتبها الخطاط زرّين قلم (أي قلم الذهب).



٣٢٩) الصّفحتان الأوليان من ديوان أبي الطيب المتنبّي المخطوط، وهو موجود في مكتبة آيا صوفيا. ومعار لمكتبة السليمانية في استانبول.

٢٣٠) مشهد لمحلات تجارية في طهران - إيران.



٢٣١) مدخل لسوق تجاري في إيران.

تقنيات الخط العربي

تقنيات الخط العربي

تقنيات في خدمة الخط

ورق الخطاطين وكيفية تحضيره

العناصر التي يتوجب استعمالها:

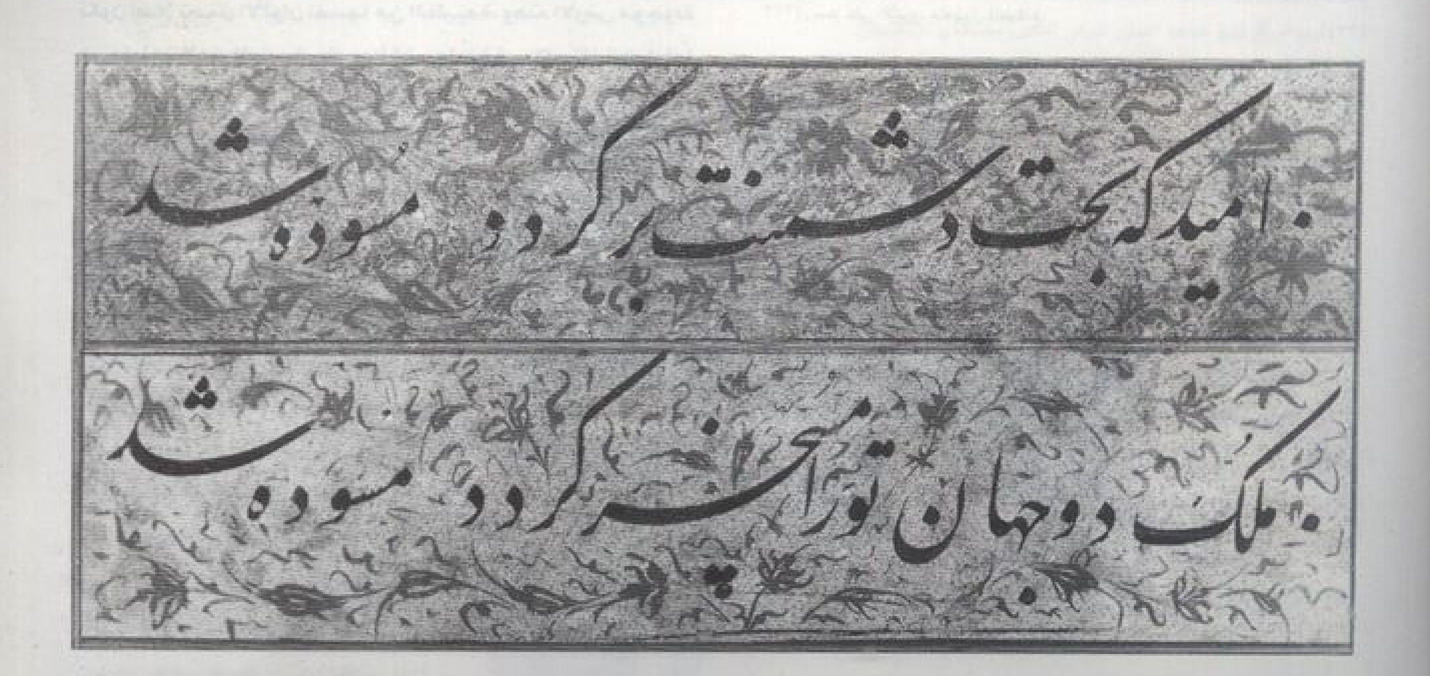
١ - الورق؛ ٢ - الشاي؛ ٣ - زلال البيض؛ ٤ - الصابون؛ ٥ - المصقلة.

يُطلى الورق المعدّ للكتابة بالشاي البارد بعد غليانه وتحضيره، كما لو كان معداً للشرب. ويجب ألاّ يحتوي على السكر. ويتم طلاء الورق به إمّا باستخدام إسفنجة نُقِعتْ بالشاي، أو بقطعة من القطن غُمِستْ في الشاي المكثّف. ثم تبدأ عملية الطلاء على كامل الورقة ومن جهة واحدة. وبعد جفافها تماماً يُطلى الوجه الثاني بالشكل نفسه الذي طُلِيَ به الوجه الأوّل. وبعد ذلك، يصار إلى وضعها على حبل غسيل داخل البيت، ولا يُسْمَحُ بتعريضها للشمس، بل تجفّف في الظلّ فقط، ولمدّة لا تقل عن أربع وعشرين ساعة.

وحال انتهاء الأربع والعشرين ساعة، تطلى بزلال البيض الذي تم خفقه بحجر الشبّة، والذي يكون قد أُعِدَّ قبل أربع وعشرين ساعة أيضاً. وطريقة إعداده تكون كالتالي: تحضير وعاء عميق القعر؛ تحضير ٦ بيضات، يؤخذ زلالها الشفّاف فقط، ويستبعد الصفار الذي لا دور له؛ كما تحضّر قطعة من حجر الشبّة؛ وتبدأ على الفور عملية خفق الزلال مع الشبّة، إما بشوكة أو بخفّاق كهربائي لمدة لا تقل عن ثلاث ساعات، فتظهر على سطح السائل رغوة، تأخذ بالتلاشي؛ حينذاك، تتوقف عمليّة الخفق، ويُتْرَكُ السائل في الوعاء نفسه مدة ٢٤ ساعة، حيث تظهر على سطح السائل طبقة صلْبة. عندئذ، تُثقب الطبقة بجسم صلْب، ويُفرَغ السائل في وعاء مشابه للوعاء الذي جرت فيه عمليّة الخفق، شرط أن يكون الوعاء في أقصى درجات النّظافة، التي ينبغي توافرها منذ البداية. وتتم عملية الطلاء على الورق، بتوجيه فرشاة الطلاء أفقياً على كامل الورق، ثم عمودياً على كامل الورق أيضاً. ويمكن نشرها في الظلّ على حبل مدّة أسبوعين. وبعدها، يُسْتَخْدَمُ الصّابون المستخرج فقط من زيت الزيتون. وله طريقتان في طلاء الورق. الطريقة الأولى: نأخذ مكعّب الصّابون باليد، ثمّ نفرك به وجه الورق؛ ثم نأتي بالمُصقَلة المكوّنة من حجر العقيق الأملس المثبت على خشب، وبضغط شديد نتمّ عملية صقل الورق وتلميعه. وإذا لم تتيسّر المصقَلة يمكن الاستعاضة عنها بمحارة بحريّة؛ وإذا تعذر وجود الاثنتين، يمكن الاستعانة بمصباح كهربائيّ (لمبة).

أمّا الطّريقة الثّانية لطلاء الورق بالصّابون، فتتم بالشكل التالي: يُؤْتَى بقطعة مخمل (قطيفة) فنحكّ بها من جهة الوجه، مكعّب الصّابون؛ ثمّ نفرك وجه الورق بها. وبعدها نقوم بصقل وجه الورق بالطريقة نفسها المذكورة آنفاً. أمّا الصابون الذي ذكرناه سابقاً، فينبغي أيضاً توفر شرطين أساسيّين فيه. الأوّل ألا يكون مُطَيّباً بروائح عطريّة. والثاني ألا يكون قد استعمل من قبل؛ وألا يكون قد لامس الماء من قريب أو بعيد. وكلّما كان جافاً كان ذلك أسلم وأجدى.

بعد الانتهاء من تجهيز الورق، كما ذكرنا، قد تواجه الخطّاط مشكلة صغيرة هي عدم سير القلم على الورق كما ينبغي. والحل، في منتهى البساطة، إذ يكون بإحضار بعض مسحوق البودرة العاديّة مع قطعة صغيرة من القطن؛ يوضع القطن في البودرة ثم يُمْسَح وجه الورق؛ وبعد ذلك، نعيد مسح وجه الورق بقطنة نظيفة دون أن نضعها في البودرة.





٢٢٣) رسم على الإبرو. مجهول الصانع.

الورق المعرّق (الإبرو)

يؤدي الورق المعرّق دوراً كبيراً في زخرفة اللوحات الخطيّة؛ وتحديداً، في الإطارات التي تحيط باللوحات من جهاتها الأربع. فدور هذا الورق هو زيادة اللوحة بهاءً على بهاء. كما أننا نستخدمه أيضاً لتزيين الصفحتين الداخليتين في أول بعض الكتب، وكذلك الصفحتين الأخيرتين، حيث ترتبط هذه الصفحات الأربع بالغلافين الأول والأخير من الكتاب، بغية زيادة أناقته وإغنائه بالنواحي الجمالية. وأكثر ما تكون محصورة هذه الزينة في المخطوطات سواء كانت هذه المخطوطات، قرآناً كريماً، أو ديوان شعر، أو أحاديث شريفة، أو سواها.

فالورق المعرّق المذكور يكون دائماً أصلياً، اذ لا يمكن طباعته لتعدد تصاميمه وكبر حجمه وتعدد ألوانه. لذا حُصِر استخدامه في المخطوطات الأصلية فقط، يساعد في ذلك عدم توافره في الأسواق لا في السابق ولا في الوقت الحاضر. فانحصر إنتاجه في أشخاص محدودين كانوا يبيعون هذا النتاج للخطاطين المُزخرفين.

وبما أنه قدّر لنا معرفة أسرار عملية تحضير هذه الأوراق ذاتياً، فإننا لا نجد حرجاً في نقل هذه الأسرار إلى كل من يهمه الأمر، أينما وجد، وأياً يكن. وبالروح العلمية البحتة، نذكر طريقة التحضير مفصلة، تماماً كما سنأتي على طريقة التذهيب في مكان آخر من هذا الكتاب، وطريقة تحضير الحبر.

ولتأمين الحصول عليها ينبغي لنا توفير ما يلي:

١. الكترة (لفظة تركية) وتلفظ بالعربية (كثيرة)

٢. ماء مقطّر

٣. مرارة بقرة طازجة، أي فور ذبحها.

٤. أصباغ، على أن تكون أصباغاً نباتية، أي أُخذت من الأرض التي تكون أصلاً تحمل الألوان نفسها من الطبيعة. وهذه الأرض موجودة في منطقة لاهور الهندية. وتوجد أراض ملونة في باكستان أيضاً. أما الألوان المتوافرة في الأسواق، والتي تم تحضيرها في المختبرات، فهي غير صالحة. وتوجد الألوان النباتية في استانبول تحت اسم «نلبورية».

٥. فراش: لكل لون فرشاة خاصة به. ويتم صنع الفرشاة من شعر الخيل بتثبيته على أسطوانة دقيقة غير ثخينة ذات ليونة ومرونة، ويكون تصفيف الشعر عشوائياً، لا ترتيب فيه.

٦. إبرة أو رأس دبوس مثبت في خشبة طويلة.

٧. إبرتان أو ثلاث إبر مثبتة على شكل خط مستقيم، وأبعاد متساوية في خشبة.

٨. مجموعة إبر أو دبابيس على امتداد الخشبة التي تبلغ طول المغطس، بأبعاد متساوية لا تزيد على سم واحد.

٣٢٤) أربع أوراق إبرو نفّذها الفنان التركي الشهير مصطفى دوزكونمان.



٣٢٥) شرح محتويات الصورة:

١ . مادة الكترة أي (الكثيرة).

٢ . آلة لجمع الألوان عند توسّع انتشارها.

٣ . مجموعة دبابيس متوسّطة الحجم.

٤ . مجموعة دبابيس صغيرة الحجم.

٥ . أداة لسحق الألوان.

٦ . فرشاة لرشّ الألوان المشعّثة الشّعر.

٧ . وعاء يوضع فيه سائل مرارة البقرة.

٨ . مجموعة إبر مثبتة بقاعدة دائريّة (بلبل).

٩ . حجر من الالبستر يستعمل لعجن الألوان على الرّخام قبل مزجها بمرارة البقر.

١٠ . اللّون الذي يُحضّر، والذي يستغرق إعداده مدّة لا تقل عن ثلاث ساعات متتالية.

١١ و١٢ و١٣ . إبر مثبتة كلّ واحدة منها في قطعة خشبيّة اسطوانيّة. وكل واحدة منها ذات ثخانة مختلفة عن الاثنتين. وتستخدم كلّ واحدة منها بشكل مستقلّ لتحريك الألوان.



٢٣٦) طريقة رشّ الألوان على سطح ماء الكثيرة، بضرب الفرشاة حاملة اللّون على اليد.

كيفيّة تحضير الماء المصمغ بالكثيرة (الكترة):

نضع ١٢ ليتراً من الماء المقطّر في وعاء نظيف للغاية، على النّار، وحوالي ٥٠ غراماً من الكترة في الماء. وتترك فوق النار حتّى يتبخّر منها مقدار ليترين من الماء. وتستمرّ عمليّة تحريكها فوق النّار لإذابة الكترة كليّاً. ثمّ نطفئ النّار. وما إن تبرد كميّة الماء، حتّى نعمد إلى عمليّة التّصفية، وذلك بنقل الماء من الوعاء الموجود فيه إلى وعاءٍ آخر، عبر قطعة من القماش. ثمّ نعيد الماء إلى الوعاء الأوّل بتصفيته ثانية. ونكرّر العمليّة حوالي عشرين مرّة، حتّى تتم التّصفية الى أعلى درجة.

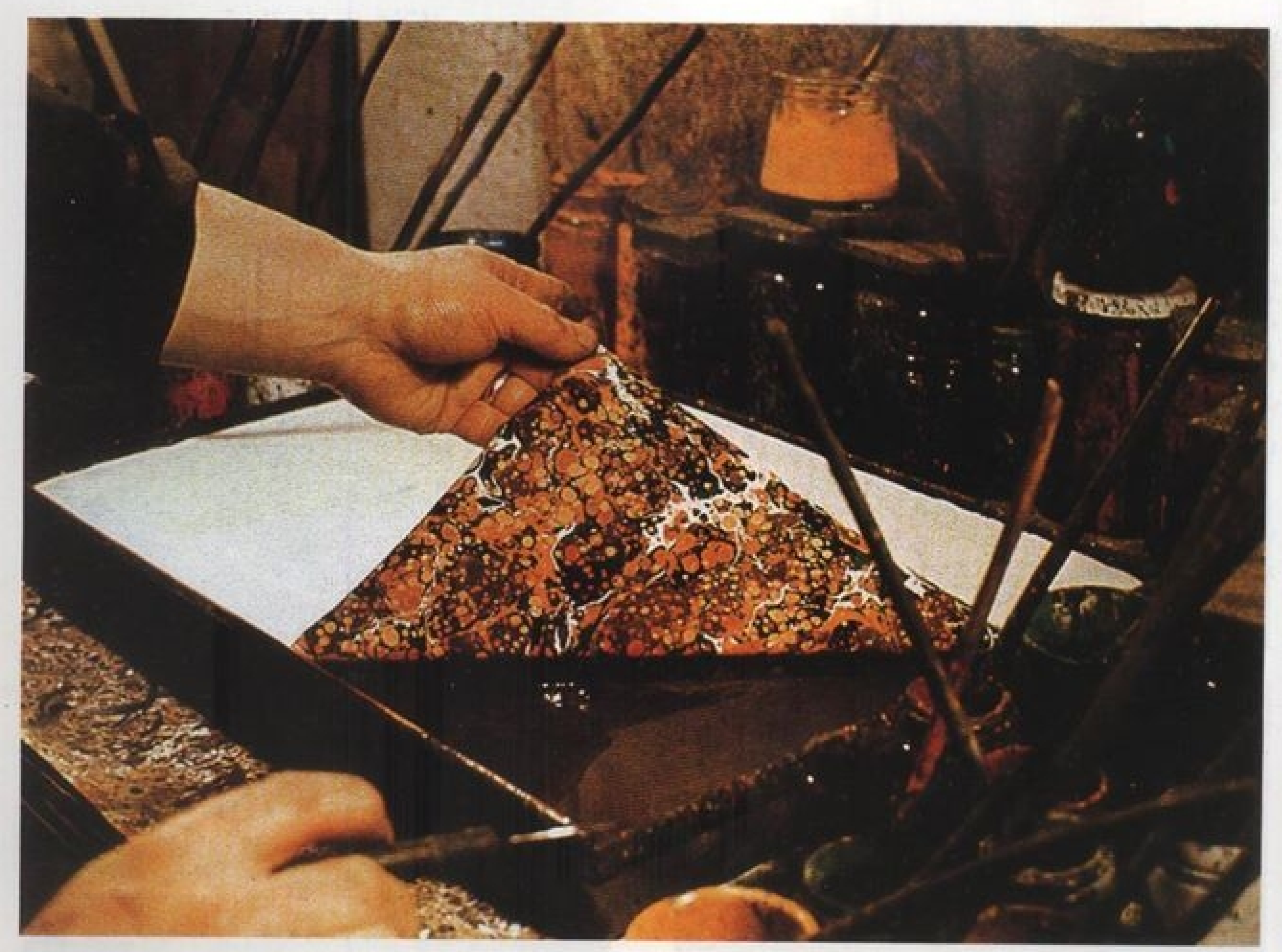
كيفيّة تحضير الألوان المستخدمة في الورق المعرّق:

نحضّر قطعة من الرّخام، ونضع عليها مقدار ملعقتي شوربا من اللّون المرغوب تجهيزه. ثمّ نضيف إليه مقدار ملعقة ماء صافٍ غير ممزوج بالكترة، ونأخذ قطعة من حجر الالبستر (الرقم ٩). ونبدأ عمليّة المزج بشيء من الضّغط والحركة المستمرّة لخلط اللّون. ونزيد من الضغط ونستمر في هذا الخلط مدة لا تقل عن ثلاث ساعات. بعدها، نضع اللّون في قارورة أعدت لهذا الغرض، ونضيف إلى اللّون قليلاً من السّائل المتّخذ من مرارة البقر، ووظيفته في اللّون ألاّ يسمح بغرق اللون، بل يجعل اللّون يتفرّع على سطح سائل الكثيرة الموجود ضمن المغطس، ويأخذ اللون برسم هالة حول ذاته متدرّجاً بين الغامق والفاتح.

وينبغي الاحتياط في التعامل مع مرارة البقر، لأنّها سامة وذات رائحة كريهة جداً؛ إذ تتم عملية تحضيرها، بوضع الماء على النّار بعد أن تضاف إليه المادّة الخضراء السائلة من المرارة. وتترك على النّار ١٥ دقيقة. وحالما تبرد، نضعها في قارورة، ثمّ نمدّ اللون ببعض القطرات منها ونُحكِمُ الإقفال عليه. وكلما مرّ الزمن على اللون يكون أجود وأحسن، بفعل التمازج الكيماوي والاتّحاد العضويّ بين هذه العناصر.

كيفية رسم العروق على صفحة الماء:

بعد تصفية الماء المصمّغ، كما ذكرنا سابقاً، نضع هذا الماء في المغطس الذي يستحسن أن تكون مقاييسه كالتالي: ٥٥ سم طولاً و٤٠ سم عرضاً و١٥سم عمقاً؛ حيث تبدأ عمليّة نشر الألوان على سطح المياه حتّى تصبح على النّحو المطلوب. ونضع أولاً أحد طرفي الورقة المعدّة على سطح الماء، ونكمل عمليّة إنزال الورقة بصورة تدريجيّة حتّى تصبح بكاملها سابحة على وجه الماء. وقد نفاجأ في بعض الأحيان، بظهور فقاعات هوائيّة بين الورقة وسطح الماء. في هذه الحال لا تظهر الطباعة عند هذه الفقاقيع؛ ولتلافي هذا الخلل، نأخذ إبرة



٢٣٧) طريقة رفع الورقة التي حملت النّقش الذي تمّ داخل المغطس، بعد فرشها على سطح ماء الكثرة الملوّن.

او دبّوساً ونغرسه في منتصف الفقاعة لتفريغها من الهواء، بحيث تشمل الطباعة كامل أجزاء الورقة، بعد أن نكون قد تركناها داخل المغطس ١٥ ثانية. ولدى رفعها من المغطس، نأخذ طرفها ونرفعها تدريجياً.

أمّا كيفيّة طرح الألوان على سطح الماء، فتكون بأخذ كلّ لون بمفرده على فرشاة من الفراشي التي تمّ صنعها عشوائياً. فنأخذ هذه الفرشاة باليد اليمنى ونضرب بها على سبّابة اليد اليسرى، حيث تنثر الألوان عشوائياً؛ ثم نأخذ الإبرة المثبتة على الخشب، ونغرس نصفها في الماء، ونحرّكها بحسب الرغبة؛ فتظهر على وجه الماء أشكال لا تخلو من الغرابة والطّرافة، وهي التي ستطبع على الورق.

ثم ننشر الورق فور إخراجه من المغطس على حبل، ولا يجوز نشره في الشمس بل في الظل، لإزالة نقاط الماء عن سطح الورق. ويستمرّ ذلك مدة لا تقلّ عن أربع وعشرين ساعة؛ ويستحسن أن تزيد على ذلك؛ وحال جفاف الورق تماماً، يفضّل وضعه بين قطعتي رخام، لكي يبقى أملس لا تجعّد فيه.

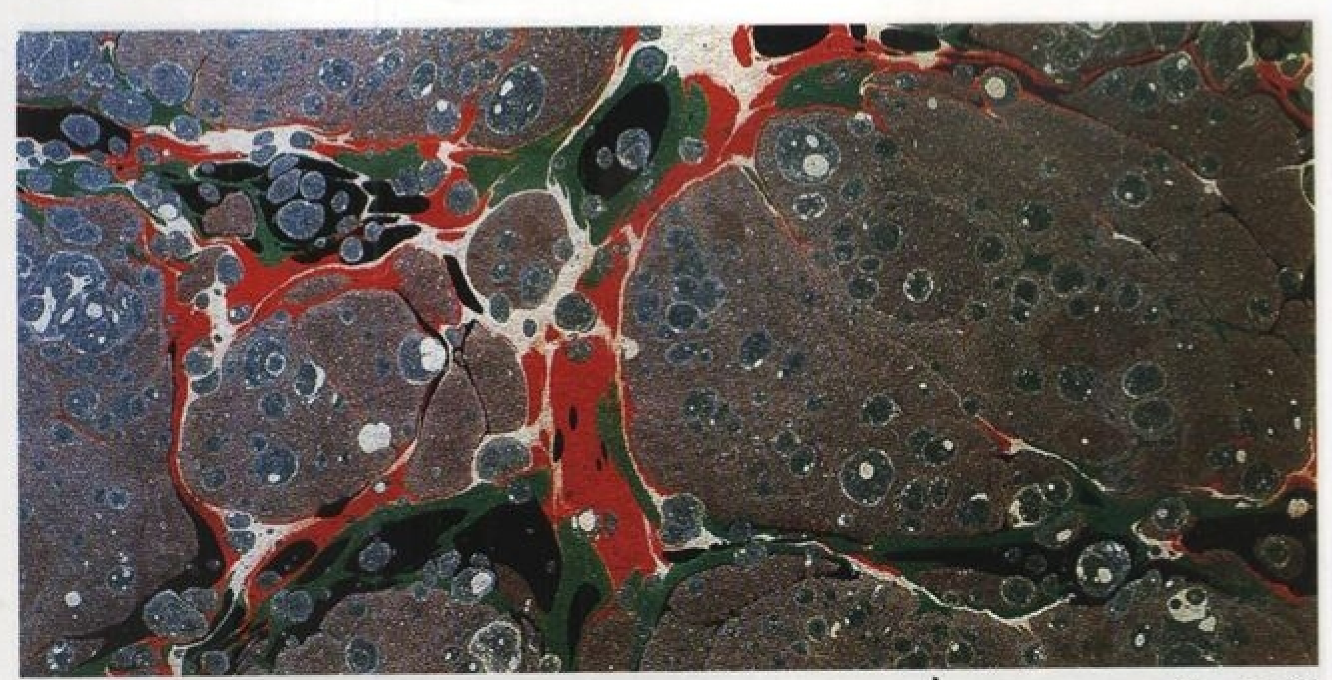
وإذا كنّا ننصح بعدم نشر أوراق الأبرو في الشمس أو تعريضها لأيّ حرارة، فذلك حرصاً على عدم إصابتها بالتّجاعيد التي تلحق بها أفدح الأضرار، وتؤدّي إلى صعوبة التحكم بها عند لصقها بشكل إطار حول اللوحة المراد زخرفتها؛ مما قد يؤدّي الى تلف اللوحة نفسها.

وينبغي ان نعلم ونحرص على عدم استعمال الورق اللّمّاع كورق (الكوشيه) وما شابهه، فهو غير صالح إطلاقاً لصنع الورق المعرّق. كما أن هناك نوعاً آخر من الورق لا يمكن استعماله أبداً، ألا وهو الورق الذي طُلِيَ أحد وجهيه بالصّمغ لطباعة أوراق التّمغة. كما أن هناك نوعاً آخر تدخل في تكوينه مواد زيتيّة أو بتروليّة؛ فهو الآخر غير صالح البتّة لصناعة ورق الابرو المعرّق.

فالورق الذي ينبغي استعماله هو الورق الذي يستخدم في طباعة الجرائد، وهو الورق الذي يمكن أن يمتصّ الألوان.

إن عمليّة تصميم لوحات ورق الابرو عمليّة واسعة غير محدودة، وما دام الفنّان متوجّهاً إلى التّصميم والعطاء، فإنّ آفاقه مستمرّة في الاتّساع، وملكته الفنّيّة في حالة إثراء لا متناه.

لهذا فإنّ الفنّان أمامه ميدانٌ رحبٌ للتفنّن في الإبداع، وسيستشعر ذلك حال بدئه في مزاولة ذلك. وسيستكشف قدراته اللاّمحدودة في وضع تصاميم جديدة؛ لذا، وتسهيلاً له فقد أثبتنا في مستهلّ هذا البحث صوراً لبعض أنواع ورق الابرو (المعرّق)، لإيضاح الفكرة وكيفيّة تنفيذها؛ كما أننا أتبعنا البحث نفسه بمجموعة نماذج من هذا الورق،



٢٢٨) نموذج من الإبرو.

مع محاولة لفت الانتباه إلى كيفية صنع هذه النماذج التي تتطلّب بعض المهارات.

في البدء يطالع القارئ صوراً لورق الإبرو المزدانة ببعض الأزهار. وللتّسهيل، يمكننا شرح الفكرة، كالآتي: أوّلاً ننثر الألوان بحيث تشمل كامل المساحة التي يحتلها وجه ماء الكترة في المغطس؛ ثمّ نحدّد ألوان الزّهور المراد رسمها؛ ونأتي بحقنة كتلك التي يستعملها الأطبّاء لحقن الدواء، أو قطّارة من الزّجاج التي تمتص السائل وتلفظه بواسطة المطّاط الكائن في أحد طرفيها، والتي يكثر استعمالها في نَقْط الدواء في العين، وهي معروفة لدى العامّة باسم «القطّارة».

نأخذ إحدى هاتين الأداتين، ونملأها باللّون الأكثر اتّساعاً، وهو اللّون الواجب استعماله أولاً، بحيث نُنْزِلُ من الحقنة نقطة نقطةً في مكان كلّ زهرة. ثم نأتي بإبرة مثبتة على خشبة ونحرّكها، وكأنّنا نرسم الزّهرة، لتبيان أماكن أطرافها. وحال الانتهاء من توزيع اللّون الأوسع، نأخذ الأضيق منه ونقوم بتوزيعه. ونكمل على هذا الأساس حتّى اكتمال الألوان جميعاً. بعدها، نعمد إلى وضع لون الأغصان التي تربط بين الورق من طريق التنقيط اللّوني وتحريك الغصن بالإبرة المعدّة لذلك. وما إن ننتهي من ذلك، حتّى نقوم بوضع الورقة في المغطس كما أسلفنا، أي نضع أحد طرفيها في طرف المغطس، ثم نكمل إنزالها تدريجياً حتّى تغطّي المغطس، ونحرص على ثقب الفقاقيع الهوائية، إن وجدت، لضمان الطّباعة على كامل سطح الورقة. وفي الرسمين البادِيَين مع هذا الشرح، ما يسهّل فهم الموضوع واستيعابه.

ولكي نحيط بالموضوع بشمولية أوسع، رأينا أن نضيف مجموعة من نماذج هذا الفنّ تتميماً للفائدة. ولا ضير في أن نشرح الابرو الذي يتخذ شكل القبب. فطريقة تقسيمه تتمّ كالتالي: ننثر الألوان المطلوبة على صفحة الماء في المغطس حتّى تشمله بكامله. ثم نأخذ الإبرة ونحرّكها من طرف المغطس (عرضاً) كل ٥ سم، حتّى نكمل كل المساحة؛ بعدها، نأخذ الإبر التي تمثّل شكل المشط، ونجرّها (طولاً) فتظهر القبب، فنطبعها.

ورق الآهار

يؤتى بورق يتّسم بعدم اللّمعان، ويكون شبه جافّ؛ ويشترط أن يكون من النوع الجيّد؛ ويخضع لعملية تجهيزه ليصبح صالحاً للكتابة، وذلك لتأمين سيلان الحبر على الورق بشكل مناسب، كما

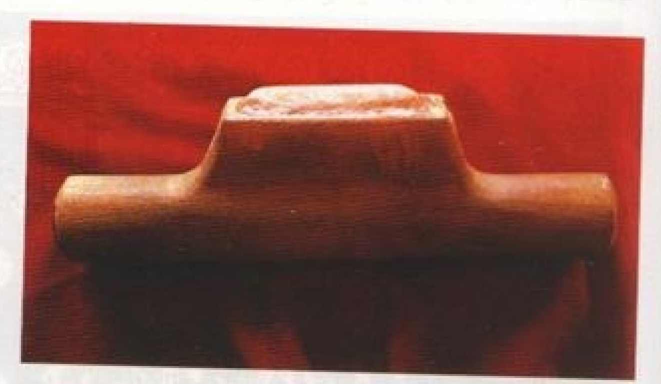


٢٢٩) نموذج آخر من الإبرو.

يسمح للخطاط بكتابة أنيقة وممتعة. وعمليّة التحضير تكون كما يأتي:

ننقع الورق الذي وضعناه بماء ذوّب فيه حجر الشّب. بعد ذلك، ننشره على حبل في الظّلّ حتّى يجفّ تماماً. وبعد جفافه، تبدأ عملية تحضيره بوضعه على طاولة أكبر مساحة من الورق مغطاة بالزّجاج، أو الرخام، أو أيّ مادة صلبة مشابهة بحيث تكون هذه المادة هي أيضاً أوسع مساحة من الورق. وقُبَيْل ذلك نكون قد أحضرنا مزيجاً مكوّناً من الغراء والنشا المذاب ببعض المياه. وتكون الكمّيّتان متكافئتين، فنمزجهما مزجاً جيّداً، على أن تكون لدينا فرشاة من الصنف الذي يستعمله الدّهّانون، ويكون شعرها ناعماً ومن الصنف الجيّد، تلافياً لتساقط بعض الشّعر منها، ممّا يحول دون اكتمال العملية برمّتها.

ومن الضروري أن نضيف زلال البيض الطّازج، ثمّ نخفق كل ذلك بملعقة أو شوكة: ويفضّل الخفّاق الكهربائي؛ وكلّما طال زمن ذلك كانت النتيجة أفضل.



٢٤٠) مصقلة لتنعيم الورق الذي يستعمله الخطاط.

وعندما تكتمل عمليّة المزج، تبدأ عملية الطّلاء باستعمال الفرشاة التي يشترط نظافتها تماماً. ويكون اتّجاه سير الفرشاة بادئ الأمر طولياً، وقبل الجفاف، يصبح سيرها عَرْضياً.

وحالما يصبح الجفاف تاماً، تبدأ عملية صقل الورق؛ وهذه، تفاصيلها: نأتي بِمِصْقَلَةٍ ذات حجر عقيق (انظر الصورة) فنمسك بطرفيها، ثمّ نضغط بها على الورق بشدة جيئة وذهاباً أو بحسب التحكم. وإذا تعذّر وجودها يمكن أن نستعمل «زهرية» من البورسلان أو حجر الألباستر أو حجر الأونيكس. وإذا تعذرت هذه الأشياء، يمكن استخدام عدسة زجاجيّة شبيهة بعدسة آلة التّصوير، لكنها أكبر حجماً. وإن تعذّرت هذه أيضاً، نلجأ إلى صدفة بحريّة أو مصباح (لمبة) ونصقل الورق حتّى يصبح ناعماً جداً ولمّاعاً، فنحصل على أفضل النتائج.

ومن الطرق التي استخدمها الخطّاطون القدماء، إحضار ماء الورد والمسك، يبلّلون به الورق قبل الكتابة بفترة كافية ليجفّ بعدها.

وبذلك، يبعدون عن الورق بعض الرّوائح الناجمة عن زلال البيض أو خلافه، ليكسب الورق رائحة زكية، ذات تأثير إيجابيّ في الكاتب.

التذهيب على الورق

يُؤتى برقائق الذّهب التي تباع في دفاتر صغيرة الحجم ٨ سم × ٨ سم، وعدد الرقائق ٢٤ أو ٢٥ رقيقة: كما يُؤتى بوعاء مقعّر يكون بحجم يزيد على كوب الحليب، ويُفضّل أن يكون من البورسلين اللّمّاع؛ كما ينبغي أن يكون في أقصى درجات النّظافة.

الكيفيّة: نضع في الوعاء المذكور بضع نقاط من الصّمغ العربيّ (المتوافر لدى العطّارين بشكل حصى برتقالي اللون) يذاب في الماء الحارّ... والصّمغ المطلوب يكون بكثافة عسل النّحل؛ فيوزّع في أوسع رقعة ممكنة في قعر الإناء وبعض جوانبه؛ ويكون توزيع الصّمغ بأطراف الأصابع. ثمّ نشرع في أخذ الذّهب من دفاتره، رقيقة إثر رقيقة، وذلك بفتح الدّفتر من أحد طرفيه ثمّ بوضع الأصابع المبلّلة بالصّمغ على رقيقة الذهب، فتلتصق بالأصابع ونضعها على الصّمغ في الوعاء ونبدأ بفركها ضمن الوعاء، حتى يتلاشى الذهب: فنعيد الكرّة بأخذ رقيقة ثانية، ونفعل بها ما فعلنا بالأولى؛ ونكرر ذلك حتى نهاية الدفتر. وقد نزيد عدد الدّفاتر طبقاً لحاجتنا. وهنا نبدأ بإذابة الذّهب من طريق



٢٤١) مجموعة من المصاقل ذات أحجار العقيق لصقل الذّهب على الورق، وقد توزّعت بأشكال مختلفة: هي ذات استعمالات متعدّدة؛ كما أنها تراوح بين الدّقيق والثّخين وما بينهما.

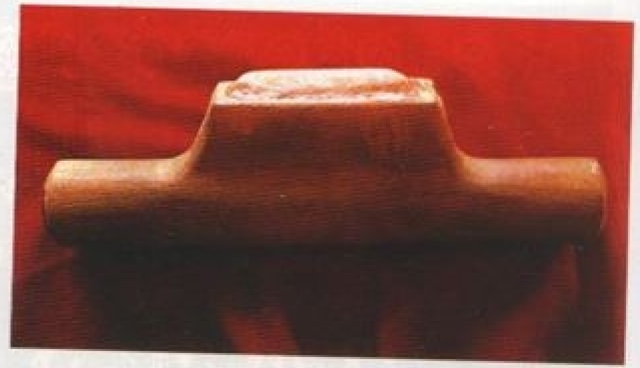
استمرار فركه برؤوس أصابعنا التي بلّلناها، وبحركة دائمة ودائبة لمدة لا تقل، بحال من الأحوال، عن ثلاث ساعات. وممّا يشير إلى قرب انتهاء العمليّة الشعور ببدء جفاف الصّمغ، وهي المرحلة الحاسمة المطلوبة لتفتيت الذّهب إلى أصغر حجم، فنستمرّ بعمليّة فرك الذّهب لتحطيمه وتنعيمه حتى نصل إلى جفاف الصّمغ بنسبة ٨٠٪: فنأخذ الوعاء إلى الحنفيّة (الصّنبور) ونجعل الماء يتدفّق إمّا بطريق التّنقيط، أو أن يكون بشكل خيط رفيع؛ وأوّل ما يجب عمله وضع الأصابع تحت الماء الآتي من الحنفيّة ليتساقط الذّهب ضمن الوعاء، ثمّ نعمل على تطرية الذّهب داخل الوعاء ومزجه بالماء الموجود فيه؛ والغرض من ذلك هو مزج الصّمغ بالماء، لأنّنا سنطرحه خارجاً. ويجب أن نستمر في تحريك الماء داخل الوعاء حتى يمتلئ كلّياً؛ وبعدها، نضعه، وهو مليء، في مكان آمن طوال ٢٤ ساعة.

وفي اليوم التالي، نعمد إلى طرح الماء بشكل بطيء للغاية،

يسمح للخطاط بكتابة أنيقة وممتعة. وعمليّة التحضير تكون كما يأتي:

ننقع الورق الذي وضعناه بماء ذوِّب فيه حجر الشَّبّ. بعد ذلك، ننشره على حبل في الظلّ حتّى يجفّ تماماً. وبعد جفافه، تبدأ عملية تحضيره بوضعه على طاولة أكبر مساحة من الورق مغطاة بالزّجاج، أو الرخام، أو أيّ مادة صلبة مشابهة بحيث تكون هذه المادة هي أيضاً أوسع مساحة من الورق. وقُبَيْل ذلك نكون قد أحضرنا مزيجاً مكوّناً من الغراء والنشا المذاب ببعض المياه. وتكون الكمّيّتان متكافئتين، فنمزجهما مزجاً جيّداً، على أن تكون لدينا فرشاة من الصنف الذي يستعمله الدّهّانون، ويكون شعرها ناعماً ومن الصنف الجيّد، تلافياً لتساقط بعض الشّعر منها، ممّا يحول دون اكتمال العملية برمّتها.

ومن الضروري أن نضيف زلال البيض الطّازج، ثمّ نخفق كل ذلك بملعقة أو شوكة؛ ويفضّل الخفّاق الكهربائي؛ وكلّما طال زمن ذلك كانت النتيجة أفضل.



٢٤٠) مصقلة لتنعيم الورق الذي يستعمله الخطاط.

وعندما تكتمل عمليّة المزج، تبدأ عملية الطّلاء باستعمال الفرشاة التي يشترط نظافتها تماماً. ويكون اتّجاه سير الفرشاة بادئ الأمر طولياً، وقبل الجفاف، يصبح سيرها عَرْضياً.

وحالما يصبح الجفاف تاماً، تبدأ عملية صقل الورق؛ وهذه، تفاصيلها: نأتي بِمِصْقَلَة ذات حجر عقيق (انظر الصورة) فنمسك بطرفيها، ثمّ نضغط بها على الورق بشدة جيئة وذهاباً أو بحسب التحكّم. وإذا تعذّر وجودها يمكن أن نستعمل «زهرية» من البورسلان أو حجر الألباستر أو حجر الأونيكس. وإذا تعذرت هذه الأشياء، يمكن استخدام عدسة زجاجيّة شبيهة بعدسة آلة التّصوير، لكنها أكبر حجماً. وإن تعذّرت هذه أيضاً، نلجأ إلى صدفة بحريّة أو مصباح (لمبة) ونصقل الورق حتّى يصبح ناعماً جداً ولمّاعاً، فنحصل على أفضل النتائج.

ومن الطرق التي استخدمها الخطّاطون القدماء، إحضار ماء الورد والمسك، يبلّلون به الورق قبل الكتابة بفترة كافية ليجفّ بعدها.

وبذلك، يبعدون عن الورق بعض الرّوائح الناجمة عن زلال البيض أو خلافه، ليكسب الورق رائحة زكية، ذات تأثير إيجابيّ في الكاتب.

التذهيب على الورق

يُؤتَى برقائق الذّهب التي تباع في دفاتر صغيرة الحجم ٨ سم × ٨ سم، وعدد الرقائق ٢٤ أو ٢٥ رقيقة؛ كما يُؤتَى بوعاء مقعّر يكون بحجم يزيد على كوب الحليب، ويُفضّل أن يكون من البورسلين اللّمّاع؛ كما ينبغي أن يكون في أقصى درجات النّظافة.

الكيفيّة: نضع في الوعاء المذكور بضع نقاط من الصّمغ العربيّ (المتوافر لدى العطّارين بشكل حصى برتقالي اللون) يذاب في الماء الحارّ... والصّمغ المطلوب يكون بكثافة عسل النّحل؛ فيُوزّع في أوسع رقعة ممكنة في قعر الإناء وبعض جوانبه؛ ويكون توزيع الصّمغ بأطراف الأصابع. ثمّ نشرع في أخذ الذّهب من دفاتره، رقيقة إثر رقيقة، وذلك بفتح الدّفتر من أحد طرفيه ثمّ بوضع الأصابع المبلّلة بالصّمغ على رقيقة الذهب، فتلتصق بالأصابع ونضعها على الصّمغ في الوعاء ونبدأ بفركها ضمن الوعاء، حتى يتلاشى الذهب؛ فنعيد الكرّة بأخذ رقيقة ثانية، ونفعل بها ما فعلنا بالأولى؛ ونكرر ذلك حتى نهاية الدفتر. وقد نزيد عدد الدّفاتر طبقاً لحاجتنا. وهنا نبدأ بإذابة الذّهب من طريق



٢٤١) مجموعة من المصاقل ذات أحجار العقيق لصقل الذّهب على الورق، وقد توزّعت بأشكال مختلفة؛ هي ذات استعمالات متعدّدة؛ كما أنها تراوح بين الدّقيق والثّخين وما بينهما.

استمرار فركه برؤوس أصابعنا التي بلّلناها، وبحركة دائمة ودائبة لمدة لا تقل، بحال من الأحوال، عن ثلاث ساعات. وممّا يشير إلى قرب انتهاء العمليّة الشعور ببدء جفاف الصّمغ، وهي المرحلة الحاسمة المطلوبة لتفتيت الذّهب إلى أصغر حجم، فنستمرّ بعمليّة فرك الذّهب لتحطيمه وتنعيمه حتى نصل إلى جفاف الصّمغ بنسبة ٨٠٪؛ فنأخذ الوعاء إلى الحنفيّة (الصّنبور) ونجعل الماء يتدفّق إمّا بطريق التّنقيط، أو أن يكون بشكل خيط رفيع؛ وأوّل ما يجب عمله وضع الأصابع تحت الماء الآتي من الحنفيّة ليتساقط الذّهب ضمن الوعاء، ثمّ نعمل على تطرية الذّهب داخل الوعاء ومزجه بالماء الموجود فيه؛ والغرض من ذلك هو مزج الصّمغ بالماء، لأنّنا سنطرحه خارجاً. ويجب أن نستمر في تحريك الماء داخل الوعاء حتى يمتلئ كليّاً؛ وبعدها، نضعه، وهو مليء، في مكان آمن طوال ٢٤ ساعة.

وفي اليوم التالي، نعمد إلى طرح الماء بشكل بطيء للغاية،

لأنّ الذهب يكون قد ترسّب في قعر الإناء وتمّ فصله عن أكبر جزء من الصمغ. نعود لملء الوعاء بشكل بطيء أيضاً. وأثناء ملء الوعاء نقوم بتحريك الذهب بالسبّابة حتّى يمتلئ؛ فنضعه ثانية في المكان الآمن ٢٤ ساعة أخرى. ونكرّر العمليّة الثانية مرّة ثالثة وأخيرة. ونكون قد طرحنا الماء في المرّة الثانية، كما فعلنا في المرّة الأولى. وفي المرة الثالثة نعيد ما فعلناه في المرّة الثانية. وبعدما نطرح الماء للمرّة الأخيرة بمنتهى البطء، نرى الذهب في القعر، وقد أصبح نظيفاً كليّاً من الصمغ. وهنا نضع الذهب في وعاء صغير كالدواة، أو الحق، ونتركه بداخله حتّى يجفّ تماماً من بقايا الماء. وبذلك يكون قد أصبح جاهزاً للاستعمال.

هكذا يصبح الذهب جاهزاً تماماً للتذهيب. فكيف يتمّ التذهيب؟

يؤتى بجلاتين هلامي، يُستخرج من عظام السمك، وهو متوافر لدى باعة لوازم الحلويات، ويستخدم لصناعة الجيلو، (نوع من الحلوى الرجراجة)، ودوره في عملية التذهيب هو لصق الذهب على الورق. أما تحضيره، فهو في غاية البساطة. نأخذ نصف كوب من الماء النظيف الصالح للشرب، ونضعه في غلاّية القهوة النظيفة نظافة كاملة، ونأخذ «رقيقة» الجيلاتين ونقطعها قطعاً صغيرة قدر الإمكان. وحالما تسخن المياه على النار، نضع فتات الجيلاتين في الماء ونحركه بملعقة حتّى الذوبان؛ ونخفّف النّار تحته إلى أقصى درجة، ونتركه من ١٠ إلى ١٥ دقيقة، ويلزم لنصف كوب الماء قطعة من الجيلاتين تبلغ مساحتها تقريباً ٦×٦ سم. ولكي نتأكد من صلاحيّة الجيلاتين، أي أنه جاء مركزاً، نأتي بقطعة ورق صغيرة ونرسم عليها أيّ رسم صغير لا يستغرق وقتاً. ثمّ ننقط من الجيلاين نقطة واحدة على حدود الذهب ونحركها بشكل يتمّ معه مزج الذهب بالجيلاتين، ونرسم فوق الورقة الصغيرة بالذهب ونتركها حتّى الجفاف؛ وبعدها نمرّر رأس الإصبع (السبّابة) فوق الورقة لنرى متانة الذهب، فإذا لم يزُل الذهب عن الورقة، نقوم بالتجربة الأخيرة، وهي أخذ مصقلة خاصة لهذه الغاية، نضع المصقلة خلف الأذن أو فوق الجبين أو عند العنق لأخذ طبقة دهنيّة تسمح بانزلاق المصقلة فوق الذهب، وبذلك ينطلق الذهب من دكنته الى لمعانه. فإن لم يحصل اللّمعان يكون الجيلاتين أكثر من المطلوب؛ فيخفّف بإضافة ماء حارّ إليه، ثم يُحرك جيداً. أمّا إذا رسمنا على الورقة الصغيرة للتجربة وحرّكنا المصقلة على الذهب وزال الذهب، فمعنى ذلك أنّ الجيلاتين أقلّ تركيزاً ممّا هو مطلوب؛ فيعاد إلى التسخين، ويزاد قليلاً للتركيز.

نزل إلى الأسواق حديثاً جيلاتين مطحون جاف يمكن إضافته إلى الماء في حالة الغليان بمعدل ربع ملعقة شاي إلى نصف كوب من الماء ثم يصار إلى تجربته على ورقة مشابهة للوحة.

أثناء عملية تلميع الذهب، يجب، باستمرار، تمرير المصقلة على الجبين أو تحت الأذن أو العنق، لأنّ عدم وجود المادة الدهنية يعرّض الذهب للإزالة.

ولزيادة بريق الذهب تحدّد أطرافه باللون الأسود. أما في حال رسم إطار كامل حول إحدى اللوحات الخطيّة، عند زخرفة سورة الفاتحة ومطلع سورة البقرة كما هي العادة في زخرفة القرآن الكريم، فيجري، بعد تلميع الذهب، تحديد الزخرفة باللون الأسود، ثمّ يشرع المزخرف بالتّلوين طبقاً لذوقه. وهناك استخدام أخير للذهب هو استخدام كتابي، وفيه نضع على الفرشاة الذهب الممزوج بماء الجلاتين، ثمّ نفرغ ما على رأس الفرشاة على برية القلم، ونكتب به في المكان المطلوب، وننتظر حتّى جفاف الكتابة. وبعدها نقوم بعملية الصقل، فنحصل على نتائج لافتة. واستطراداً في الحصول على الأجمل، يصار الى وضع إطار أسود حول الكتابة فتكون النتيجة على أعلى المستويات.

التّذهيب على الزجاج

غالباً ما نحتاج إلى التّذهيب على الزّجاج، لكتابة لوحات على مداخل الشّركات أو مكاتب المحامين والأطبّاء وغيرها. كما نحتاج إليه في اللّوحات التي تضمّ آيات قرآنيّة، والتي تُعلّقُ على الجدران ضمن المنازل.

ويرغب بعض هواة جمع الخطوط الأصليّة أن تكون لديه مجموعة كتب، بعضها بالذهب على الزّجاج مع أطر زخرفيّة تحيط بالكتابة لتكسبها جمالاً وروعة، وتزيد في قيمتها الفنيّة.

كيف يمكن ان ننفذ عملاً فنّياً كهذا؟

من أجل تنفيذ هذا العمل الفنّيّ ينبغي، أوّل ما ينبغي، أن نكتب «الموضوع» المراد تنفيذه على ورقة. وأفضل أنواع الورق الذي يمكن استخدامه لهذه الغاية هو ورق «الكالك»، وهو متوفّر لدى باعة القرطاسيّة، كما يمكن استخدام ورق آخر يدعى ورق «الزبدة».

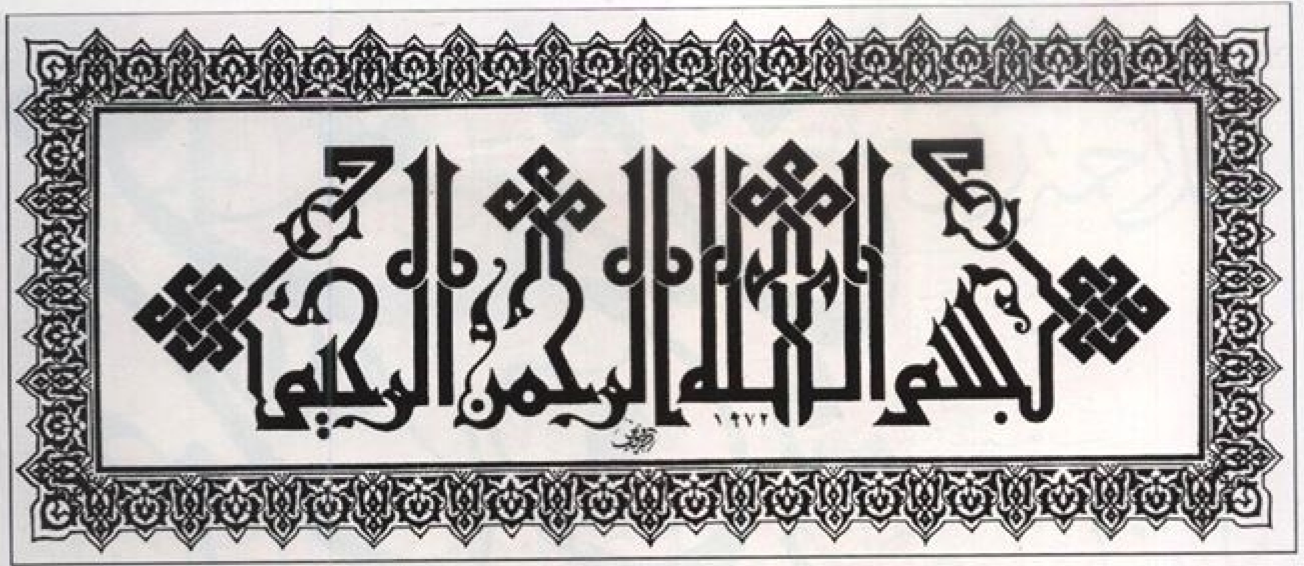
نعمد أولاً إلى الكتابة على الورق المذكور، ثمّ نثبته على الزّجاج. ثمّ نضع الزّجاج، عند البدء بالتّنفيذ، على «السيبة» ذات الأرجل الثلاث. نضع الزّجاج من الجهة الثّانية أمامنا، بحيث تكون الورقة التي تحمل النصّ والتي نسمّيها «الموديل» من الجهة الأولى من الزّجاج حيث ثبت «الموديل». ثمّ نبدأ التّنفيذ على الوجه الثّاني حيث يمكننا أن نرى الكتابة بشكل معكوس.

وعندما نكون مستعدّين للتّنفيذ «بالصبغ» أو البويا الزّيتيّة، يحذر من استخدام بويا ذات أساس مائي، لأنها لن تقاوم عملية التذهيب، بل ستزول بشكل عشوائيّ فور البدء بوضع الجيلاتين المذاب بالماء عليها.

إذن يجب استعمال البويا الزّيتيّة التي تقاوم الذّوبان بالماء، وتبقى على حالها بعد إتمام عمليّة التّذهيب؛ وتعيش إلى ما شاء الله.

وهنا نحضّر اللّون المراد اعتماده كأرضيّة للّوحة، ونشرع بالتّنفيذ كالآتي: نستخدم بالطبع فرشاة دقيقة جداً، ونأخذ بالطلاء حول محيط الحروف، بحيث تبقى الحروف نظيفة، وتسمح برؤية ما هو ظاهر في الجهة الثّانية. وعندما ننهي عمليّة طلاء محيط الحروف، نعمد إلى إكمال عملية الطّلاء على كامل الزّجاج، بحيث نرى، إثر ذلك، الزّجاجة بكاملها سوداء، إلاّ الكتابة فتبدو شفّافة، بسبب لون الزّجاج الذي لم يشمله الطلاء.

أما الألوان الأكثر شيوعاً في تشكيل الآيات أو اللّوحات الفنية، فهي الألوان الغامقة كاللّون الأسود، والكحلي الغامق، والأخضر الغامق،



٣٤٢) أمامنا (الموديل)، في الأعلى؛ ولنعتبره مكتوباً على ورق الكالك، بهذه الصورة نراه وقد ثبّت على الزّجاج، في حين أن الرسم الثّاني، في الأسفل، يبيّن الزّجاج، وقد تمّ طلاؤه بالأسود، باستثناء الكتابة، فقد تُركَتْ من دون لون.



٣٤٣) نرى الكتابة تُقرأ من الشمال إلى اليمين فاللوحة أعلاه أصبحت بعد التنفيذ سوداء، والكتابة فيها دون لون تمهيداً للصق الذهب عليها باستخدام الماء الممزوج بالجيلاتين.

والبنّي الغامق، أو أيّ لون غامق آخر، من شأنه أن يظهر الذّهب بشكل مضيء. وقد قلنا باللّون الغامق، لأنّ الذّهب يمثّل لوناً فاتحاً والضدّ يُظهِرُ حُسْنَهُ الضدُّ.

أمّا ما ينبغي إحضاره لإتمام العمل فهو: الذّهب (الفرنسي أو الألماني) والأفضل أن يكون من عيار ٢٢ قيراطاً. وهو عبارة عن رقائق من قياس ٨×٨ سم. وفي كل دفتر ٢٥ رقيقة.

أمّا طريقة وضع الذّهب على الزّجاج، فهي، تحديداً، أن نضعه فوق الحرف، على أن يكون عرض الذّهب أكثر من عرض الحرف، بعد تقطيعه مربّعات؛ وطريقته أن تكون لدينا المعدّات اللاّزمة لذلك، وهي كما يلي:

١ . الذّهب (الرّقائق) الموجود كما أسلفنا ضمن دفاتر ٨×٨ سم.

٢ . الجيلاتين الذي سبق أن شرحنا كيفية تحضيره، عند الحديث عن التذهيب على الورق أو الزجاج.

٣ . فرشاة خاصة لنقل الذّهب من المخدّة الخاصّة بقطع الذهب عليها . أمّا الفرشاة، فَتُدْعَى فرشاة الهوا؛ وميزتها أنّها مجموعة من الشّعر رُصِفَتْ شعْرَةً بجانب أخرى وتمّ لصقُها على ورقٍ مُقوّى.

٤ . مخدّة خاصة بالتّذهيب تتخذ شكلاً مستطيلاً تراوح أبعاده بين ٢٠ و٣٠ سم؛ وتتكوّن من قطعة خشب تغطيها قطعة من جلد الحيوان، عولجت لتؤدّي دوراً محدّداً على أن تحشى بين الخشب والجلد طبقة رقيقة من القطن.



٣٤٤) (مجموعة محسن فتوني)



٣٤٥) لوحة للمؤلف.

٥. سكين خاص بعملية التذهيب ليس حاداً جداً، بحيث يقطع الذهب دون أن يقطع الجلد الذي يغطي المخدة؛ ويُمنع أن تلمس الأصابع نصل السكين لئلاً يمسك بالذهب ويتلفه، ويجب مسحه باستمرار بالقماش. وأما عملية طلي الزجاج بالبويا، وترك الخط من دون طلاء، فتدعى، لدى الخطاطين، بـ «التفريغ» أو «الكتابة المفرغة» حيث يجري وضع الذهب في الأماكن المفرغة فوق الوجه المطلي بالبويا. أما كيفية التلبيس هذه، فتتم بتحضير الجيلاتين المذاب أصلاً بالماء الحار، ثم نضع هذا المحلول عشوائياً على الكتابة المفرغة (نؤكد هذه العملية على الوجه المطلي بالبويا وتكون الكتابة أمامنا معكوسة)، ونشبعها بالمحلول، ثم نأخذ الذهب من المخدة بواسطة فرشاة الهوا، ونطرحه فوق الكتابة المفرغة المغطاة بالمحلول، للصق الذهب عليها؛ ونستمر بذلك حتى تغطية كامل الكتابة والزخرفة (إن وجدت). وتُترك هذه العملية ٢٤ ساعة، ثم نأخذ قطعة من القطن الجاف والنظيف، ونحك بها الذهب، فربما بقيت بعض الأماكن من غير ذهب، فنضع عليها من المحلول المستخدم سابقاً، ثم نغطيها بالذهب، بمثابة عملية رتوش، حتى نصل إلى تغطية شاملة. ثم نعمد بعد ٢٤ ساعة من عملية الرتوش إلى تثبيت الذهب، وذلك باستخدام بويا زيتية ذات لون أصفر غامق؛ فتكون اللوحة قد أنجزت نهائياً.

وهناك طريقة أخرى تختلف كلياً عن الطريقة السابقة. وهي أن نضع الذهب أولاً بمساحة تزيد على كتابة «الموديل»؛ ثم نكتب فوق الذهب بالبويا الصفراء، وبعد جفاف البويا جيداً نحضر ماء فاتراً ونغمس القطن فيه، ثم نشرع بمسح الذهب الذي يزول - خارج الكتابة - في حين أن الذهب يظل تحت الكتابة ثابتاً. وبعد التأكد من إزالة الذهب بشكل تام عن أطراف الحروف، نطلي فوقه، وعلى كامل الزجاج، باللون الغامق، ونتركه ٢٤ ساعة، بحيث تصبح اللوحة جاهزة لوضعها في المكان المحدد لها.

لعل رحمة ربي حين يقسمها تأتي على حسب العصيان في القسم

يا رب واجعل رجائي غير منعكس لديك واجعل حسابي غير منخرم

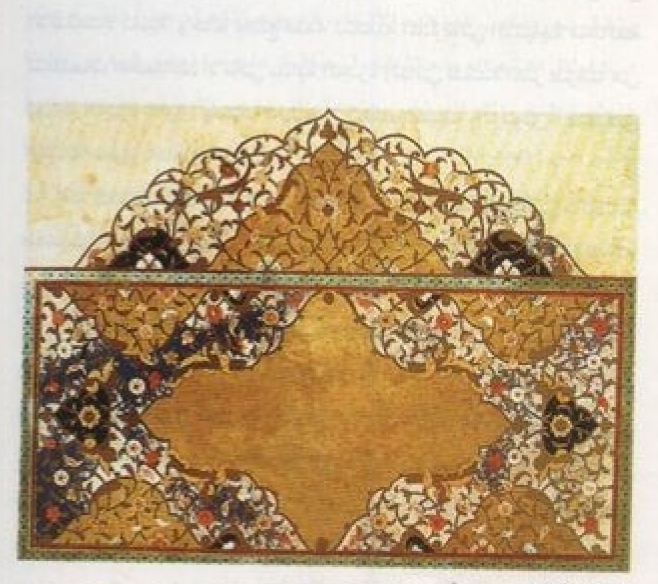
والطف بعبدك في الدارين إن له صبراً متى تدعه الأهوال ينهزم

وائذن لسحب صلاة منك دائمة على النبي بمنهل ومنسجم

٣٤٦) من أجمل ما كتب محمد شوقي بخط الثلث العريض والنسخ الرفيع. (مجموعة محسن فتوني)

تلك، إذن هي عملية التذهيب، واستخدام الألوان المحيطة به. لكنّ ثمة صُوراً تكون الكتابة فيها بارزة، ووجه الكتابة مطلياً بالذهب. وطريقة طلائه تتمّ بوضع مادة الميكسيون الشفّافة بطريقة أخذ فرشاة رسم مسطّحة، شَعرُها ناعم؛ ونطلي وجه الحرف البارز دون جوانبه، ثمّ نتركه ٦ ساعات، إذا كان الميكسيون أصلاً مـحـدّداً لستّ ساعات. أما إذا كان محدّداً بـ١٢ ساعة، فننتظر ١٢ ساعة، ونأخذ الذهب بفرشاة الهوا، ثمّ نطرحه على وجه الحروف، ونتركه مدّة يوم كامل، ثم نعمد إلى إزالة الذّهب الذي يفيض عن أطراف الحروف؛ ونستخدم لإزالة هذه الزّيادة فرشاة متوسّطة الحجم، نظيفة، أو قطعة قطن جافّة تماماً، ونفرك بها أطراف الحروف، فيزول الذّهب بسهولة، وتتم عمليّة تذهيب الحروف البارزة، سواءً كانت هذه الكتابة البارزة على الرّخام أو على الخشب.

وقد يكون الحفر على الخشب، أو على الرّخام بارزاً، أو يكون غائراً. وهنا تختلف عملية التذهيب، إذ ينبغي وضع الميكسيون اللاصق داخل الحرف، ونحذر من أن ينتشر خارج حدود الحروف. أمّا في حال انتشاره خارج الحروف، فيجب ازالة الفائض عن الحرف فوراً باستخدام قطعة قماش جافّة. أمّا القطن فغير صالح بسبب ما يتركه من خيوط. وهذه الطريقة من التّذهيب خاصّة بالخشب. أمّا الرّخام، فيختلف عن ذلك، إذ يمكن إزالة ما يفيض عن الحرف بعد التّذهيب، بطرح كميّة من الماء على أماكن الزّيادة، ثمّ باستخدام موسى (شفرة حلاقة) لإزالة هذه الزّوائد؛ وهذه الطريقة لا تتطلّب جهداً زائداً.



٣٤٧) زخرفة.



٣٤٨) «كاد الحليم أن يكون نبياً» إحدى لوحات الخطاط محمد فهمي، بجليل الثلث وبحبر الزرنق الأصفر.

تحضير الحبر الأسود

من المعروف أنّ أكثر ما يهمّ الخطّاط، هو الحبر، لأنّ حُسْنَ بَرْيِ القلم والحبر الجيد هما أعظم أماني الخطّاط. ففي حال توفّرهما، تسهل الكتابة وتصبح في غاية الجمال. وبما أنّ الحبر العربيّ غير متوافر في الأسواق، فقد اتجه الخطّاطون إلى استخدام الحبر الصّينيّ كبديل للحبر العربيّ. غير أن الحبر الصينيّ لا يفي بالغرض المنشود، بسبب سرعة جفافه وتحوله الى مادة تشبه حُبَيْبات الرمل. وكثيراً ما تفاجئ الخطّاط حبيباتٌ تظهر على بَرْيَة القلم فتتلف ما يكتبه. وهناك مشكلة أخرى. فإذا كان الخطّاط يكتب كلمة تحتاج إلى إرسالٍ كتابي (أي مَدّة) يجفّ القلم في منتصف المَدّة، ممّا يضطره الى الاستمداد ثانية، وحالما يضع قلمه لتكملة المدّة تأتي النتيجة مخالفة لتطلّعات الخطّاط، اذ تأتي بداية الجزء الثاني للمدّة أكثر عرضاً من نهاية الجزء الأوّل. وهذه الحالة لا يصلح فيها «الرتوش»؛ فتبقى الكتابة معوورة فاقدة جمالها.

أمّا المشكلة الثالثة التي يتعرّض لها العمل الخطّيّ بالحبر الصّينيّ فهي عدم بقاء اللّون الأسود محافظاً على حُلْكَته ذلك أنه يبهت بعد ردح من الزّمن ليس ببعيد.

وللتخلّص من هذه المشاكل، لا بدّ من العودة إلى الحبر العربيّ. وبما أنه غير متوفّر في الأسواق، فلا بُدّ إذن من تحضيره؛ وطريقة التّحضير هذه لا بدّ لها من بعض المتاعب. فأوّل ما ينبغي الحصول عليه: بودرة دخان أسود، وتُعْرَفُ في لبنان باسم (هُباب) ولغةً باسم (سِناج)؛ وهي بقايا احتراق موادّ نفطيّة كتلك التي تُوجَد في مداخن المصانع أو مداخن السُّفن. وهذه البودرة متوفّرة لدى العطّارين وبعض محالّ بيع أصباغ الدّهان.



٣٤٩) لوحة للمؤلف.

٣٥١) «من آمن بالقدر أمِنَ من الكدر» لاسماعيل الزهدي.



٣٥٢) لوحة مكتوبة بحبر الأرزّ لمحمد علي البهائي. (مجموعة محسن فتوني)



٣٥٢) لوحة بقلم محمد راشد مؤرخة عام ١٣٠٠ هـ. وهي بسملة بخط الثلث وحديث شريف بخط النسخ في ستة أسطر.

حبر العفْص: نحضر كمّيّة من العفْص (الذي يباع عند العطّارين) ونسحقها ناعمة، ثمّ نضيف إليها كمّيّة من ماء الورد، ونعرّضها للشّمس مدّة شهر ونصف في حرّ الصّيف. وبعدها، تتمّ تصفيتها، وتكون جاهزة للكتابة.

ولا بدّ من عودة إلى الحبر الأسود؛ إذ قد تفاجئنا بعض المنغّصات: منها ظهور تعفّنات بيضاء اللون في المحبرة على وجه اللّيقة. ولتجنّب تلك الآفة، يجب مزج الماء الذي نستخدمه لتطرية الحبر في الدواة؛ فيكون هذا الماء إما ماء الشّاي أو ماء ورق الرّيْحان (الآس) أي المرسين، وذلك أثناء تسخينه على النار؛ ونضيف إليه بضع نقاط من زيت القرفة، فتكسب الدواة الرّائحة الطيّبة ونزيل التعفّنات منها.

وإذا أصبح حبر الدواة متخثّراً وكثيفاً ولم يعد صالحاً للكتابة، فينبغي تطريته، بسائل يكون مُحضّراً مسبقاً. فإمّا أن نستخدم لذلك ماء الشّاي الذي نصفّيه بقطعة قماش، ونضعه في زجاجة ونضيف إليه بضع نقاط من زيت القرفة، ثم نقفل الزجاجة لاستخدامها عند الاقتضاء، وإما أن نستخدم كمية صغيرة من (الرّيْحان) المعروف لغةً باسم «المرسين»، ولدى العامة معروف باسم الآس، وهو نبات برّي أوراقه أصغر من ورق شجر الرّمّان، تنبت عليه حبيبات بحجم حبّة الحمّص، لونها أبيض ضارب الى الرّمادي ويأكلها البعض، لطعمها (قليل الحلاوة)، ويداخلها بذور ضعيفة تعرف باسم حب الآس أو (الحنبلاس). والبعض يضع هذا النبات على القبور.

تتم طريقة تحضير الآس بأن نضع كمّيّة صغيرة منه في حلّة، ونضيف إليها الماء، بحيث يعلو الآس قليلاً، ثمّ نضعها على النار، ونتركها في حالة الغليان، حتى تنقص كمية الماء النصف؛ ويُصفّى الماء جيّداً. وبعد أسبوع، تعاد التصفية، وتضاف إلى الماء بضع نقاط من زيت القرفة لمنع ظهور تعفّنات على سطح الماء، وإكسابه رائحة طيّبة يمتدّ مفعولها إلى داخل الدّواة. كما يمكن اعتماد ماء الورد لتطرية الحبر، وإضفاء الرّائحة الجميلة على الحبر. وفي كل الحالات، يجب استخدام (مِلْواق). ونستمر بذلك حتّى يصبح الحبر مطابقاً للرّغبة.

حبر الورد والحديد: نحضر كمّيّة من الورد الجوري ثمّ نضعها في حلّة نظيفة، حيث نضيف إليها كمّيّة من الماء الحارّ ونضعها على النّار، حتّى تتبخّر منه المياه، وتبقى الحُثالة التي يضاف إليها بعض الحديد الذي يعتريه الصدأ. وتُترك بضعة أيام، حتى يتم التأكسد بين الحثالة والحديد الصدئ. وبعدها، تجفّف الحُثالة المتأكسدة. وأخيراً، نعمل منها فُصُوصاً، كلٌّ منها بحجم «حبّة الحمّص». ولدى استخدامها، نسحق ما نحتاجه منها سحقاً ناعماً، ونذيبه بالماء الحارّ؛ فنحصل إذ ذاك على حبر أسود.

حبر القهوة: نأخذ كمّيّة صغيرة من قهوة الـ «نسكافة»، ونعجنها مع ما يناسبها من الصّمغ العربيّ المذاب، ونستمرّ في عمليّة المزج مدّة نصف ساعة، ثمّ نضيف إليها الماء الحارّ تدريجيّاً، فنكتب بها. فإذا كانت الكتابة سهلة، واللون بُنّيّاً متدرّجاً من الغامق إلى الفاتح، يكون

الحبر قد نضج وأصبح جاهزاً للاستعمال. وهذا الحبر يصلح فقط للخطّ الفارسيّ، مع الإشارة إلى ضرورة أن يكون كاتب هذا الخطّ، ولاسيما باللون البنّيّ متمكّناً من فنّه؛ إذ لا يمكن استخدام «الرتوش» في كتابة الخطّ الفارسيّ، الذي يوجب أن تتم الكتابة من ضربة القلم الأولى، التي هي في الوقت نفسه الضربة الأخيرة. وتكتب بهذا القلم الفارسي (النستعليق) الآيات القرآنيّة والحِكَم والشِّعر، وما إلى ذلك. وهي تكتب بقلم عريض لتبيان التدرّج اللّونيّ الذي يكسبها الجمال الرّاقي. وأشهر من اطّلعنا على كتاباتهم بهذا النمط مجموعة من الخطّاطين الفرس، أمثال: مير عماد الحسني، ومشكين قلم، ومحمّد علي البهائي، وغيرهم.

ويمكن زخرفة الكتابة التي تمّت باستخدام حبر الأرزّ البنّيّ؛ وذلك باستخدام الذّهب، وإضافة الألوان. وهذا الأسلوب سائد الآن في إيران، حيث أخذ بعض الخطّاطين الإيرانيّين يكتبون الخط الفارسي بشكل لوحات تجريديّة غير مقروءة، إلا إذا كتب، بحرف دقيق في أسفل اللّوحة، النّصّ الذي قام الخطّاط بكتابته؛ وسنعرض له في صفحات لاحقة.



٢٥٤) «هذا من فضل ربي» إحدى لوحات محمد شفيق بجليل الثلث.

٢٥٥) الصورة إلى اليمين هي التصميم. أما الصورة إلى اليسار فهي لنفس التصميم مخرماً بواسطة إبرة تستعمل في إعادة نسخ اللوحة.

٢٥٦) إحدى لوحات السلطان عبد المجيد بن محمود خان الذي لم يرقَ إلى مستوى السلطان محمود الذي تلمذ للخطاط الفذ مصطفى راقم.

٢٥٧) محمود جلال الدين يقلّد الحافظ عثمان بالكتابة والتاريخ. فتاريخ الكتابة أصلاً هو سنة تسع ماية وألف هجرية للحافظ، أما تاريخ التقليد فهو سنة ١٢١٧ هـ.

مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَٰتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِي ءَاذَانِهِم
مِّنَ الصَّوَٰعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَٰفِرِينَ يَكَادُ الْبَرْقُ
يَخْطَفُ أَبْصَٰرَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ
قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَٰرِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ
شَيْءٍ قَدِيرٌ يَٰأَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ
مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَٰشًا وَالسَّمَاءَ
بِنَاءً وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَٰتِ رِزْقًا لَّكُمْ فَلَا
تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا
عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ
اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ فَإِن لَّمْ تَفْعَلُوا وَلَن تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا
النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَٰفِرِينَ
وَبَشِّرِ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّٰتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا
الْأَنْهَٰرُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِن ثَمَرَةٍ رِّزْقًا قَالُوا هَٰذَا الَّذِي رُزِقْنَا
مِن قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَٰبِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَٰجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَهُمْ
فِيهَا خَٰلِدُونَ إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا
فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ
كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَٰذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي

مشقه مصطفى عزت افندى رحمة الله عليه

٣٥٨) هذه الصّفحة كتبها الخطّاط مصطفى عزّت، وكانت في مجموعة الخطّاط سعود المولوي، وقد ذيّلها باللّغة التّركيّة بأنّها من نفائس الخطوط. (مجموعة محسن فتوني)



٣٥٩) لوحة من عمل الخطاط التركي الراحل حامد الآمدي، وهي عبارة عن شعار للفرقة التمثيلية المصرية (أبناء عكاشة) أمّا نصّها، فهو: الهلال إلى اليمين يتضمن كلمة واحدة (شركة) أمّا الكمان، فيضمّ ثلاث كلمات: ترقية التّمثيل العربي. أمّا الخط المائل فوق الكمان، فيحتوي كلمة: عكاشة. وقد وُفّق حامد الآمدي في التّكوين بشكل عامّ. كما وفّق بدقائقه وتفاصيله، ولا نرى أيّ مكان مفتعل، كما لا نلاحظ أي اضطراب للحروف.

وكان قد أطلعني على صورة لها، في إحدى زياراتي له في استانبول؛ كما كان يبدي اعتزازه بها.



٣٦٠) «والله غالبٌ على أمره»، لوحة للخطّاط إسماعيل حقّي المشتهر بطغراكش والتن بازر، وهو من الخطّاطين البارزين والمُذهّبين المُجلّين والرّسّامين المتفوّقين، فضلاً عن أنه كان محاضراً مثقّفاً. وهو من تلاميذ محمّد سامي وزميله رئيس الخطّاطين كامل اكديك.

وهذه اللوحة تعبّر عن قدراته الخطّيّة، ومدى سيطرته على القلم وحسن التصرف في التكوين، ومقدرته في المعادلة بين الكتابة والأرضيّة.



٣٦١) لوحة بالخط الكوفي قاعدة المصاحف، المتأخر. نصها: ﴿إن الذين عند ربك لا يستكبرون عن عبادته ويسبحونه وله يسجدون﴾ صدق أنها كتبت بحبر «النسكافة»، في حين أن الأرضية لطّخت عشوائياً بالشاي، لتكتسب طابع القِدَم. اما أطرافها، فقد قُطّعت بشكل عشوائي، لتنسجم بطابع قديم مع الكتابة، وحركات أبي الأسود الأعرابيّة. كتبها محسن فتوني سنة ١٤١٣ هـ.

أدوات الخطّاط

من أهمّ الأدوات التي استخدمها الخطّاط مذ بدأ يكتب: القلم، المداد، السكّين، المقطّ، الورق، فضلاً عن أدوات ثانوية كالمقصّ وماء الورد الممزوج بالمسك، والذّهب والتّراب للتّجفيف، والدّواة المأخوذة من خشب الأبنوس، والمصقلة لتلميع الذّهب.

فالأقلام، على ندرتها اليوم، كان أفضلها قلم القصب البنّيّ اللّون ذو القشرة اليابسة لقدرته على الصّمود أمام المداد، وتمكين الخطّاط من الكتابة الأنيقة ذات المخالص التي تشبه الشّعر بدقتها. أمّا المداد، فقد كان في السابق يتميّز بحُلْكته وطراوته ومساعدته الخطّاط في الأداء الكتابيّ الرّائع. أمّا اليوم فقد حلّ محلّه الحبر الصّينيّ السّريع الجفاف، والذي يحدّ من قدرة الخطّاط على الأداء الكتابيّ، فضلاً عن تجمّع حُبَيْبات صغيرة تشبه حبيبات الرّمل، تَعْلَق برأس قطّة القلم مسبّبة تشويهاً مقلقاً ومزعجاً، عند الكتابة.

وينبغي أن تكون سكّين الخطّاط حادّة إلى أقصى درجة. وإذا لم تكن كذلك، فإن البريَ فيها يكون عديم الفائدة، وتسبّب عند الكتابة تشظّياً كتابياً ينسف الخطّ من أساسه. لذا يجب أن تكون السكّين حادّة الى حدّ إمكانيّة حلاقة الشّعر إذا شئنا ذلك.

أما المقطّ الذي يُستَخْدَمُ لوضع القلم عليه وقطع رأسه (أي قطّه)، فينبغي أن يكون أملس؛ وأفضله ما كان مصنوعاً من العاج؛ وبما أن العاج غير متوافر، فيمكن صنعه من «البلاستيك» لنعومته وصلابته، وعدم تأثيره تأثيراً قوياً في حدّ السكّين. يبقى الورق، وقد تكلمنا عنه في فصل سابق.

كان الخطّاط، في السابق، يقتني الدّواة النّحاسيّة التي يمكن وضعها تحت الحزام، لتستوعب كامل عدّة الكتابة: فهي تحوي مكاناً مستطيلاً لوضع الأقلام بداخله؛ وعند نهايته، خزّان صغير توضع بداخله اللّيقة المبلّلة بالمداد، بحيث يتمكنُ الكاتب من مباشرة الكتابة في أيّ مكان يوجد فيه.

فتعدّد الدّويّ يشكّل طاقماً يستخدمه الخطّاط في تنفيذ أعماله التي تتطلّب ذلك، حيث يحتوي بعضها على مداد طريّ، وكميّته أكثر للأقلام العريضة، وأخرى قليلة المداد للكتابة الرّفيعة، وبعضها للون آخر (كالأحمر مثلاً)؛ وقد يكون ضمن الطّاقم ماوردية لتطييب رائحة الحبر.

ومن أدوات الخط الضّرورية للخطّاط المقصّ. وقد تفنّن صنّاع المقصّات بإضفاء مسحات جماليّة عليها. وقد تنافسوا في تحسينها، فزركشوها واستخدموا الذّهب في تزيينها، وأطالوا شفراتها للتمكّن من قطع مسافات طويلة من الورق، دون استعمال المسطرة بشكل مستقيم.

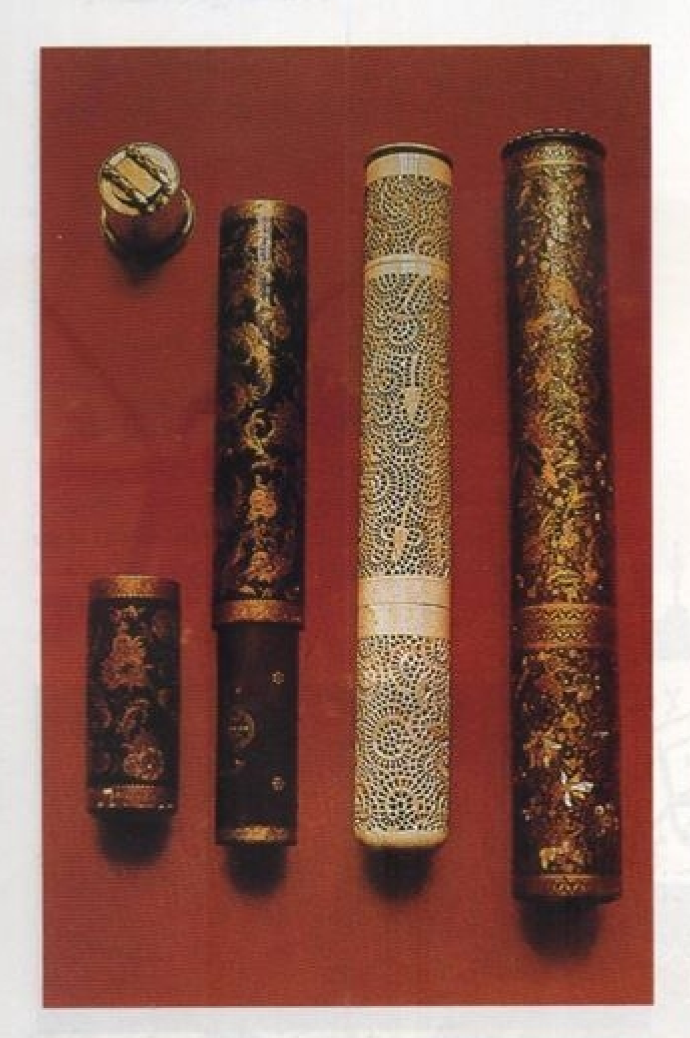
كما أن المقطّات أخذت حيّزاً مهمّاً في حياة الخطّاط، لاستخدامها في قطع رؤوس الأقلام. فقد كان صانعو هذه المقطات أو المقاطع يعملون على تأمينها بأعلى المستويات الفنّيّة والجماليّة، اذ كانوا يعمدون إلى تخريم جوانبها بزخرفة في غاية الدقّة والصّعوبة. ولم يكتفوا بفنّ الزّخرفة وحده، بل كثيراً ما لجأوا إلى وضع تصاميم أو آيات مخطوطة ومزدانة بزخارف، جميعها تعتمد على القطع والنشر، بمنشار رفيع للغاية، بحيث تأتي النتيجة آيةً من الآيات التّقنيّة معبّرة عن مقدرة منفّذها العالية، ومدى تحكّمه بتنفيذ تلك الزّخارف التي لا تجارى، كما يتّضح ذلك في الصورة المرفقة.



٣٦٢) مجموعة أقلام الخطّاط الذّائع الصّيت محمّد شوقي، وهي محفوظة في متحف مكتبة السليمانيّة. وفي إحدى زياراتي إلى استانبول، طلب إليّ مدير المكتبة كتابة بعض العبارات، فاعتذرت لعدم وجود أقلام أو حبر. فما كان من مدير المكتبة إلاّ أن أحضر أقلام شوقي؛ فكتبت له ما أراد، ممّا جعلني أشعر بأقصى درجات السعادة.



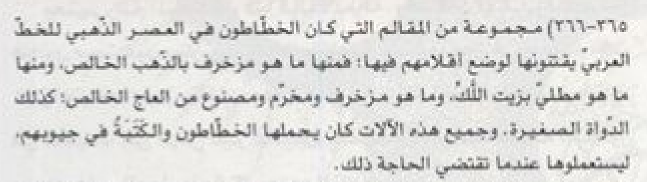
٣٦٢) مقصات الورق الخاصة بالخطاطين.







٣٦٤) مقاطع لقطّ الأقلام، مصنوعة من العاج المحفور.



٣٦٥-٣٦٦) مجموعة من المقالم التي كان الخطّاطون في العصر الذّهبي للخطّ العربيّ يقتنونها لوضع أقلامهم فيها: فمنها ما هو مزخرف بالذّهب الخالص، ومنها ما هو مطليّ بزيت اللّك، وما هو مزخرف ومخرّم ومصنوع من العاج الخالص؛ كذلك الدّواة الصغيرة. وجميع هذه الآلات كان يحملها الخطّاطون والكَتَبَةُ في جيوبهم، ليستعملوها عندما تقتضي الحاجة ذلك.

وقد تباهى خطّاطو أيام زمان باقتناء تلك الآلات التي تتمتّع بأعلى المزايا، والتي صُنعت من أغلى الخامات، وبيد أمهر الصنّاع الذين كانوا يخلصون ويتنافسون في التّقنيّة حتّى تصبح مصنوعاتهم تُحفاً لا تجارى.

وعلى رأس هذه الآلات المتقنة تأتي الدّواة، المرصّعة بكلّ غال ونفيس.

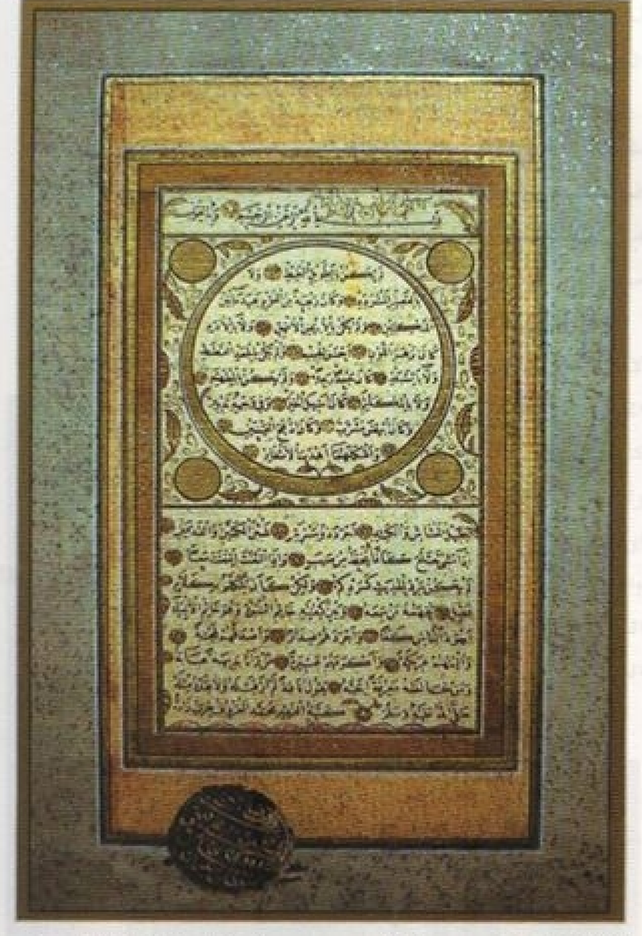
وهنا تبدو دواةً بالغ صانعها في زخرفتها حتّى جاءت آيةً فنّيّةً رائعة. ويرى القارئ مخزن الحبر في مقدّمتها، وقد رُبطَ غطاؤه بسلسلة من الذّهب تجمع بين المخزن والغطاء، وقد ثُبّتتْ علبة الأقلام بهما، وبذلك تتمّ إمكانية الكتابة عند الخطّاط.



٣٦٧) مجموعة نادرة لسكاكين في غاية الرّوعة؛ وقد ازدانت جميعها بالذّهب وبعضها بالماس. وهذه السّكاكين جميعها لخدمة الخطّاط فقط، كمعدّات محصورة بعمله. وفي هذه التّحف الغنيّة عن التّعريف، يتبيّن أصدق تعبير عن المكانة التي تبوّأها الخطّاط، سواء عند الخاصة أو العامة. وممّا لا شك فيه أن توافر المعدّات على اختلاف أنواعها، سواء الأدوات أو الأقلام أو نوعيّة الورق، كانت تشكل حافزاً، وكانت تؤدّي دوراً هائلاً في عطاء الخطّاط الفنّي.



٣٦٨) بعض المقاطع أو المقطّات التي يستخدمها الخطّاطون القُدامى، وهي ذات قيمة فنّيّة عالية في صناعتها، حتّى بلغت من هذه الناحية درجة التّحف النادرة، بل هي حقّاً تحف نادرة. وعظمتها منبثقة من ذاتها بسبب العناية الفائقة في إخراجها بهذه الحلّة القشيبة. وممّا يزيد في قيمتها الفنّيّة أنّ بعضها مصنوع من العاج الأبيض، وبعضها من العاج الملوّن والمرصّع بالماس؛ وبعضها من خشب الأبنوس الأسود.



٣٦٩) حلية شريفة بحجمها الطبيعي، وهي من المنمنمات المهمّة تلك الموجودة في مكتبة السّليمانيّة باستانبول. اكتشفناها أثناء البحث عن مخطوطات تستوجب تصويرها ونقلها الى الرأي العام، بالنظر إلى ندرتها وحسن الخط فيها، والأداء الكتابي الجميل الذي تحتويه. وهذه المنمنمة هي «الحلية الشريفة» التي تتناول الرّسول الأعظم «ص» نقلاً عن لسان الإمام علي بن أبي طالب «رض»، والتي كتبها خطّاط مغمور؛ بَيْدَ أنّه مجيد من حيث القدرة الكتابيّة. وبالاستناد إلى توقيعه الوارد في أسفلها، فهو محمّد المعروف بعرب زادة. أما قياس المنمنمة فهو: ٧ سم عرضاً و١٢ سم طولاً. وقد ارتأينا، لوضع القارىء في إطار الواقع، أن نثبتها في هذه الصفحة .

رسم المنمنمات (LES MINIATURES)

يعتبر رسم المنمنمات فنّاً قائماً بذاته. وقد كان له في وقت سابق فنانون محترفون يمارسونه بدقة متناهية، مستخدمين في تنفيذه آلات غير اعتياديّة؛ فهو يتطلّب مهارة على أعلى المستويات. كما انه يحتاج، في تنفيذه، إلى أناس غير عاديين، يتمتّعون بمواهب فائقة التصوّر وبجَلَدٍ على العمل يفوق كلّ حدود التقدير.

وما المصاحف والمخطوطات القيّمة التي كتبت وزخرفت على أسس المنمنمات، إلاّ شاهد على عظمة هذه الفنون الرّاقية والدقيقة في آن.

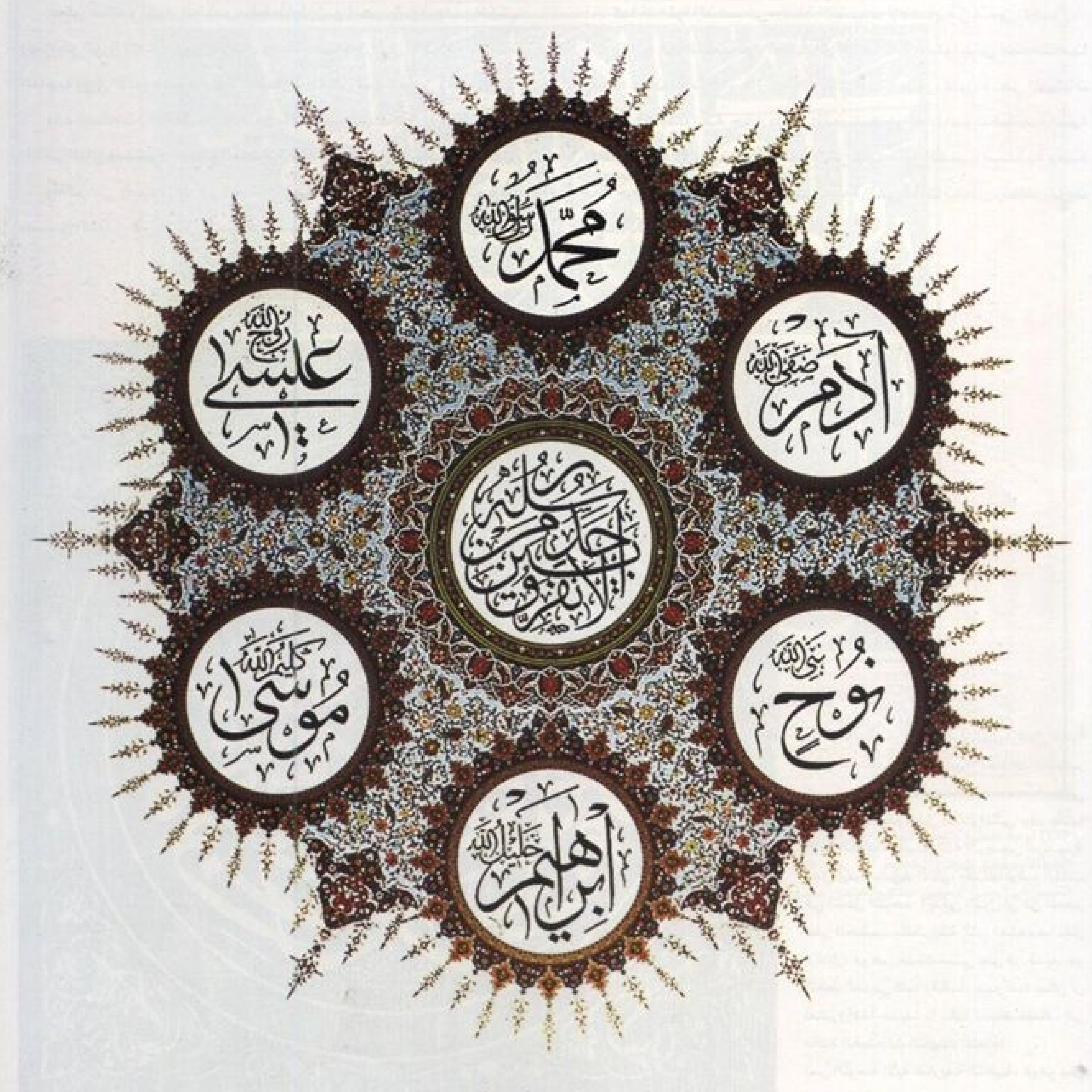
وهذا العمل لا يمارسه فنّان واحد بل يتطلّب إنجازه أربعة فنانين، وأربعة اختصاصات؛ لكلّ فنان اختصاص يمارسه.

فمن أجل عمل بقياس ١ سم ارتفاعاً و٨ سم طولاً، يقوم الفنّان الأوّل بوضع التّصميم في المكان المخصّص له؛ وينتهي بذلك دوره؛ يعقبه الفنّان المتخصّص بالذّهب فيرسم المطلوب منه بالذّهب ويصقله ويلمّعه، فينتهي دوره هو الآخر؛ فيأتي الثالث، المتخصّص بالتّلوين، ويضع الألوان المطلوبة في الأماكن المطلوبة. ولدى إنجازها يكون دوره قد انتهى؛ وأخيراً، يقوم الفنّان الرابع بتحديد الذّهب باللّون الأسود. وجميع هذه الأدوار تؤدّى بمنتهى الحذر، لأنّ آلاتها في منتهى الدقة، وغير متوافرة في الأسواق؛ وعلى الفنّان أن يصنعها بنفسه، أو أن يعهد إلى من يجيد صنعها؛ كما أن طريقة صنعها طريفة ودقيقة، لأنها تتكوّن من شعرة واحدة، وهذه الشعرة تؤخذ من أذن سنّور. وإذا لم يتوافر هذا الحيوان، فإن البديل يكون شعرة واحدة تؤخذ من أذن هر، لا يزيد عمره على ثلاثة

أشهر. كما تؤخذ ريشة من جناح حمامة، ويتم اختيار الريشة الأطول حيث يُدخل دبوس في رأس الريشة باتجاه داخلها، شرط أن تكون لا تزال حارّة؛ ثم تدخل شعرة الهر من الفتحة المحدثة في الريشة لكي يتم اللصق طبيعياً، لأن البلازما في الريشة ستمسك بالشعرة بشكل ثابت.

ثم إنّ هناك عنصراً مهماً جداً لرسّامي المنمنمات وكاتبيها. فللمحافظة على سلامة أبصارهم، وحال دخولهم الممارسة الفعلية، يجب أن تراوح أعمارهم بين الثامنة عشرة، والرابعة والعشرين، لئلاّ يفقدوا البصر!

وإذا احتاج رسّام من رسّامي المنمنمات إلى صنع فرشاته الخاصة به، يعمد إلى أخذ بضع شعيرات من أذن الهر أو من رقبته، ثم يُحدث ثقباً في ريشة مأخوذة من جناح حمامة لاستقامتها. وبعد تثبيت الشعيرات في الريشة، قد تأتي نهاياتها مختلفة الأبعاد؛ ولكي نضبط أبعادها نشعل عوداً من الكبريت، ونطفئه فوراً، ونضعه تواً على النهايات الزائدة، فتتساوى بذلك أطوال الشعيرات؛ وهذه الفرشاة تصلح للتلوين المائيّ (اكواريل) لأنها رائعة الأداء.



٢٧٠) رسم زخرفي كتب فيه أسماء أولياء العزم.

مهن فنية واكبت الخطّ

لقد كان الخطّ العربيّ محوراً تدور حوله مجموعة ضخمة من الصّنائع والفنون، كان له الفضل الكبير في إبداعها وتطويرها واستمرار التفاعل معها.

فالحفر على الخشب بشقّيه البارز والغائر، والزّخرفة التي تحيط بهما؛ يرتكزان على الخطّ العربي لتثبيت قيمتهما.

والحفر على الرخام في مختلف استعمالاته يتّخذ الخطّ العربي أساساً له.

وزخرفة المساجد، داخلاً وخارجاً، ترتكز بشكل اساسي على الخطّ العربيّ.

حتّى صانعو المداد الخاص بالخطّاطين، والمذهّبون، ومجلّدو الكتب، وصانعو الورق المعبّد، وورق الأهار، وصنّاع سكاكين بريّ الاقلام والمقطّات العاجيّة وورق الابرو وغيرها، لولا الخطاط ما كان لمهنهم من وجود.

وقد استُخدِمَ الخطّ في الصّين بالحفر على العاج، اذ تتم عملية الحفر البارز بمنتهى الدقّة والعبقريّة، وتأتي النتائج آيات بيّنات.

واذكر أني رأيت ذلك في الجناح الصّينيّ الذي أقيم في معرض دمشق الدولي في أوائل العقد السابع للقرن العشرين، وكانت المعروضات آنذاك بخطّ النّسخ الرّفيع وخطّ الثّلث الوسط، إذ كان القلم المستعمل يومذاك لا يزيد عرض قطّته على ٢ ملم. غير أنّ الفنّان استطاع أن يحافظ، ببراعة، على نهايات الحروف الرّفيعة، والحركات الإملائيّة والتّزيينيّة، دون أن يصيبها أيّ تلف أو عيب.

وقد دأب صانعو جلود الكتب على التّنافس في إتقان جلد الكتاب صناعياً وتقنياً. وقد استخدموا تقنيّات وقوالب فولاذية بغية جعل الزخارف بارزة. كما استخدموا زلال البيض بعد مزجه وعجنه مع بعض المعاجين ووضعه تحت طبقة الجلد وفوق الكرتون، ثم ضغط القالب الفولاذي بمكبس معدنيّ لإحداث البروز والغور.

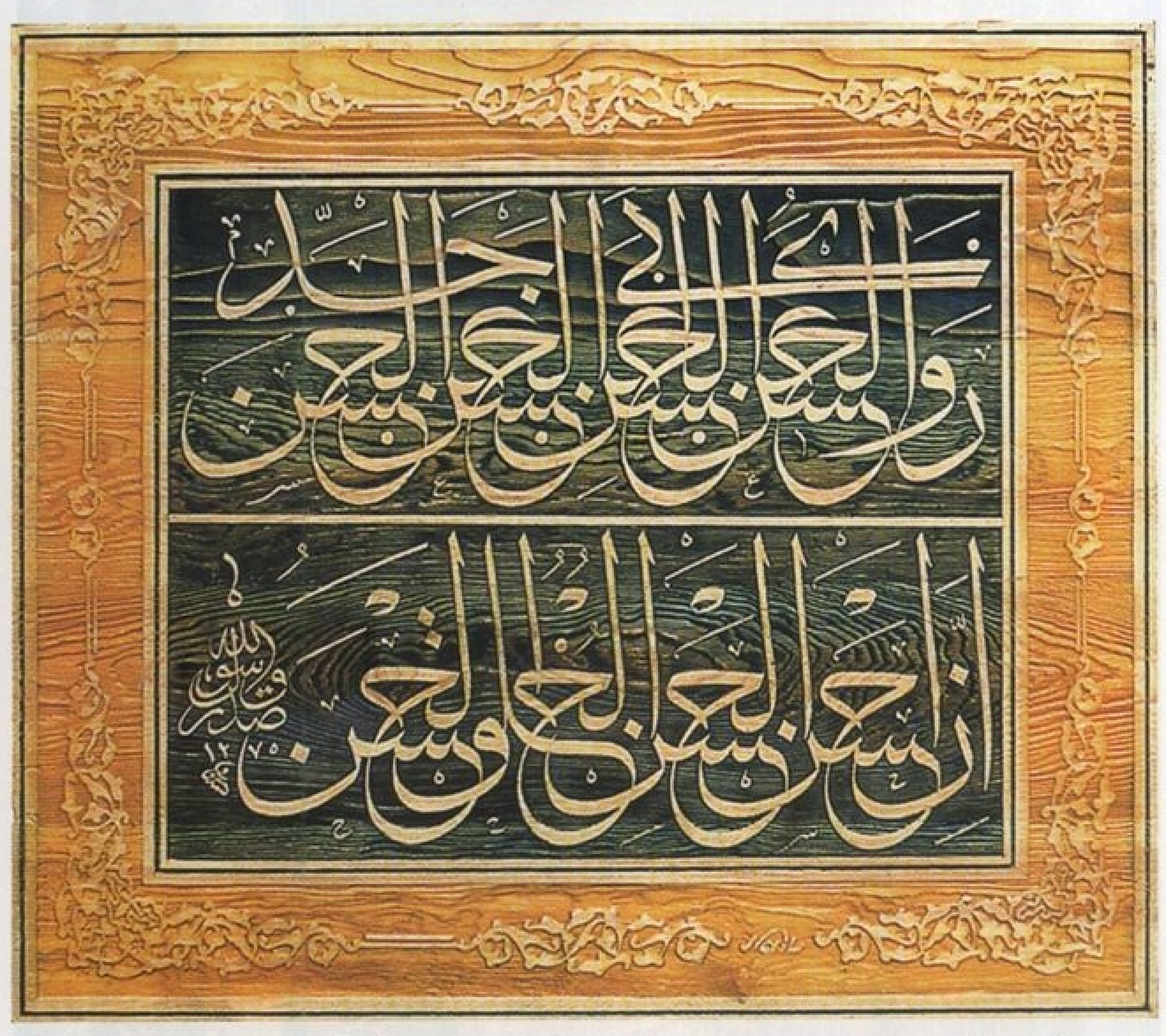
كما أدخلوا الذّهب في جملة التّقنيّات لإضفاء مزيد من الجمال.

وكانوا قد استنبطوا، أيضاً، ألواناً خاصّة عملوا على استخدامها يدوياً؛ فكانت ذات أداء عالٍ وخالدٍ على مر العصور، على نقيض المعطيات المعاصرة السّريعة جداً، والتي تتمّ بفضل الطّباعة المختلفة منها الحرارية، أو الأوفست والتيبو؛ لكن قيمتها الفنّيّة متدنّية ومدّة صلاحيتها محدودة، خلافاً للقديمة التي كانت تُغطّى وتُطلى بزيت اللّكّ الذي يحفظها على مرّ الزمان.



٣٧١) لوحة من عمل الفنّان نائل اركتال حفراً على الخشب، وقد كتبها الخطّاط الشهير إسماعيل حقّي، أحد تلاميذ محمّد سامي المشهورين، بقلم جليل الثّلث المثنّى؛ وقد علّتها الآية الكريمة ﴿بسم الله الرحمن الرحيم﴾ وهي أيضاً بالثّلث المثنّى، وكذلك توقيع الكاتب في أسفل اللّوحة؛ ويمكن القول إنّ فنّ الحفر على الخشب، بالطريقة التي اعتمدها نائل اركتال، هو فنّ حديث مبنيّ على فنّ قديم، هو الخطّ العربيّ قلباً وقالباً؛ غير أنّنا يمكن أن نعتبره أفقاً جديداً ذا نكهة لذيذة، تضاف إلى مائدة الخطّ ذات النّكهات المتعدّدة.

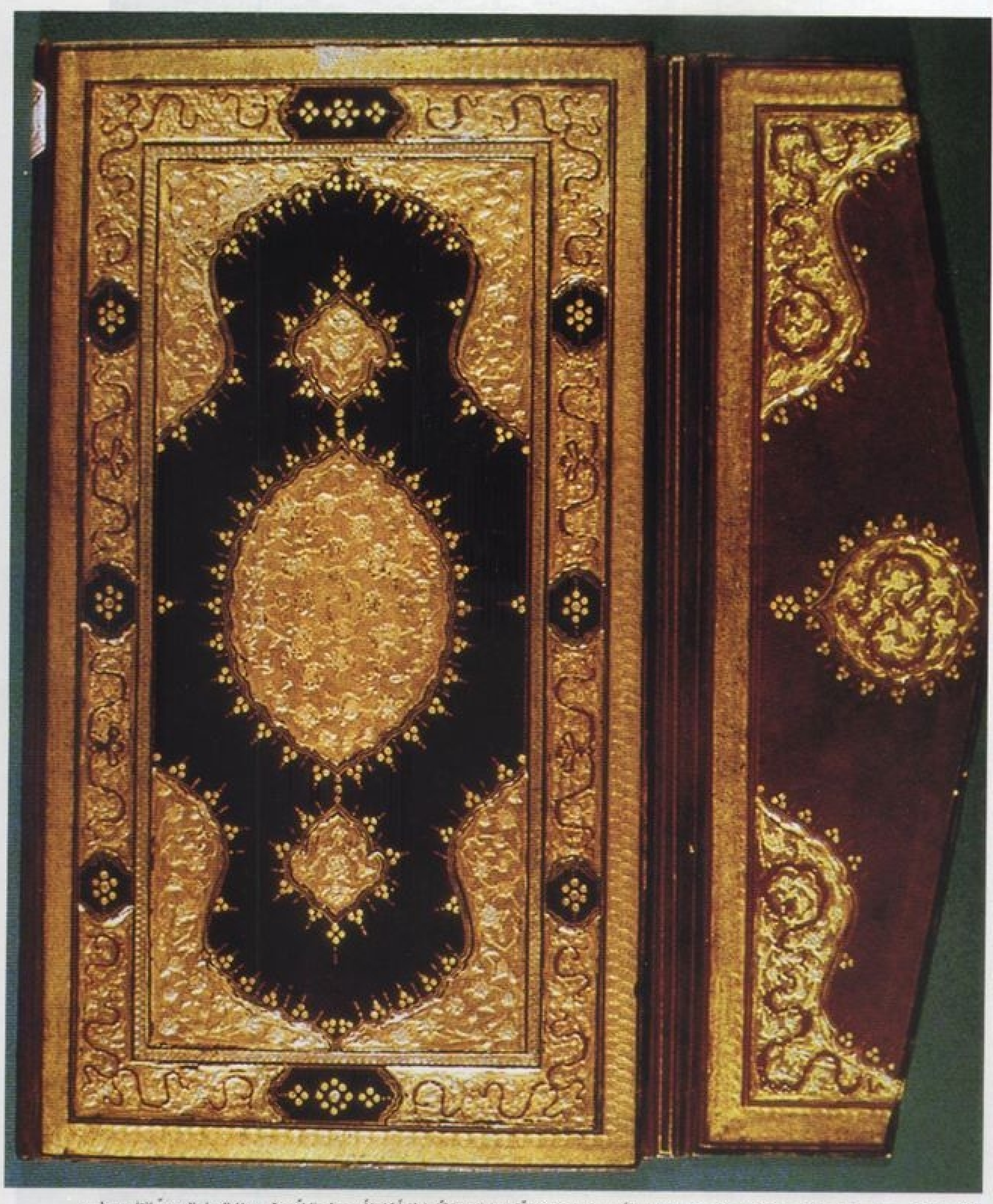
نصّ اللّوحة الآية الكريمة التالية: ﴿وهو بكل شيء عليم﴾.



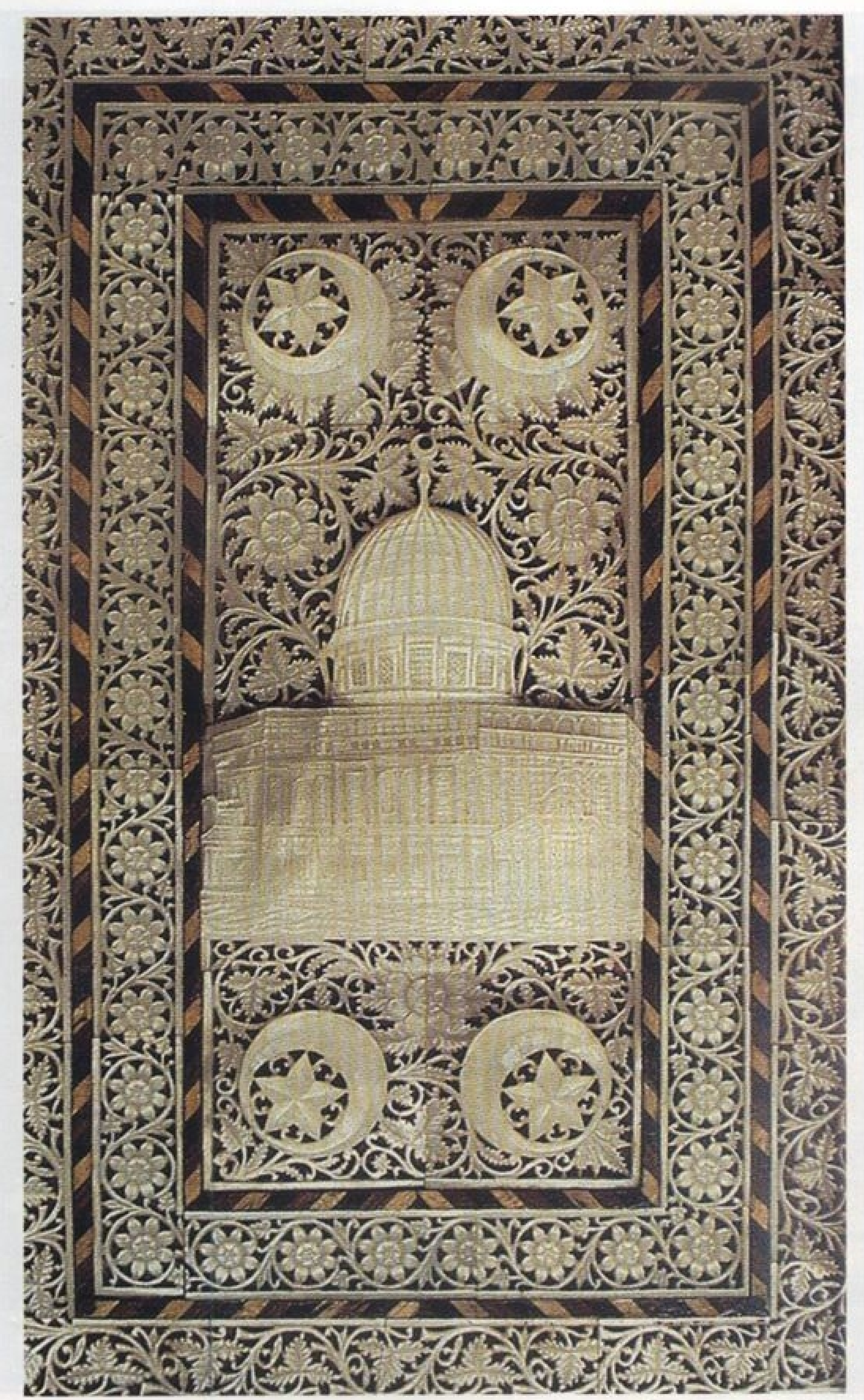
٣٧٢) لوحة خطيّة بالخطّ الثّلث. وقد اصطلح الخطاطون على تسمية حروفها بالحروف المولّدة من حروف أخرى. وتتطلّب كتابتها براعة ومقدرة عالية. وإذا علمنا أنّ كاتبها هو الخطّاط محمّد شوقي الخطّاط التّاريخي الفذّ، بدا لنا سرّ هذا التّفوّق. ونلفت إلى عمليّة توليد الحروف من حروف أخرى. أما نصّها فهو: (روى الحَسَن عن أبي الحَسَن عن جدّ الحَسَن أنّ أحْسَنَ الحَسَن الخُلُق الحَسَن. صدق رسول الله). كتبه شوقي عام ١٢٧٥. وقد أتم حفر هذه اللوحة على الخشب الفنّان نائل اركتال.



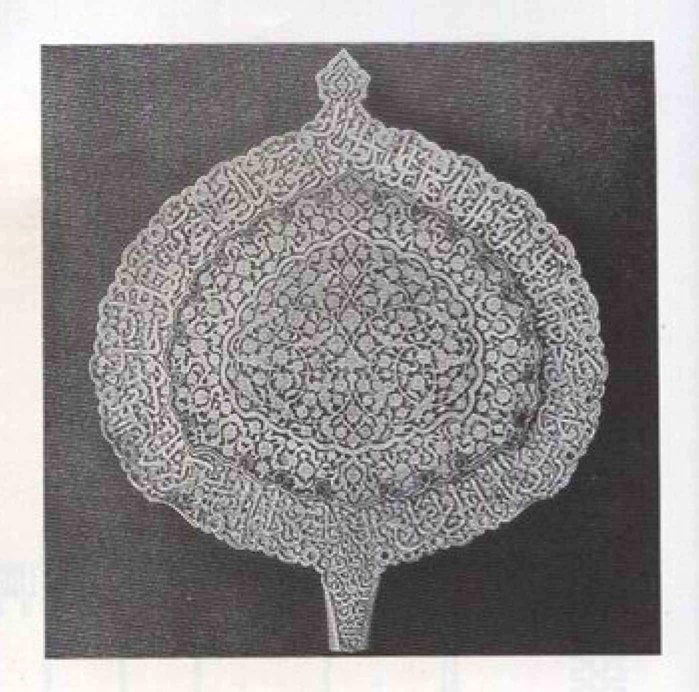
٢٧٣) جلد كتاب مزخرف يدوياً ومذهّب، وقد تمّ طلاؤه بصمغ اللُّكّ. موجود في مكتبة السّليمانيّة، ويعود إلى القرن السابع عشر الميلادي.



٢٧٤) جلد كتاب مع لسان له ذو شمسة في وسطه، وعلى زواياه الأربع وحدات زخرفيّة متناظرة تشكّل إطاراً كاملاً يحيط بالشّمسة. وهذا العمل اليدويّ إنتاجه بطيء.

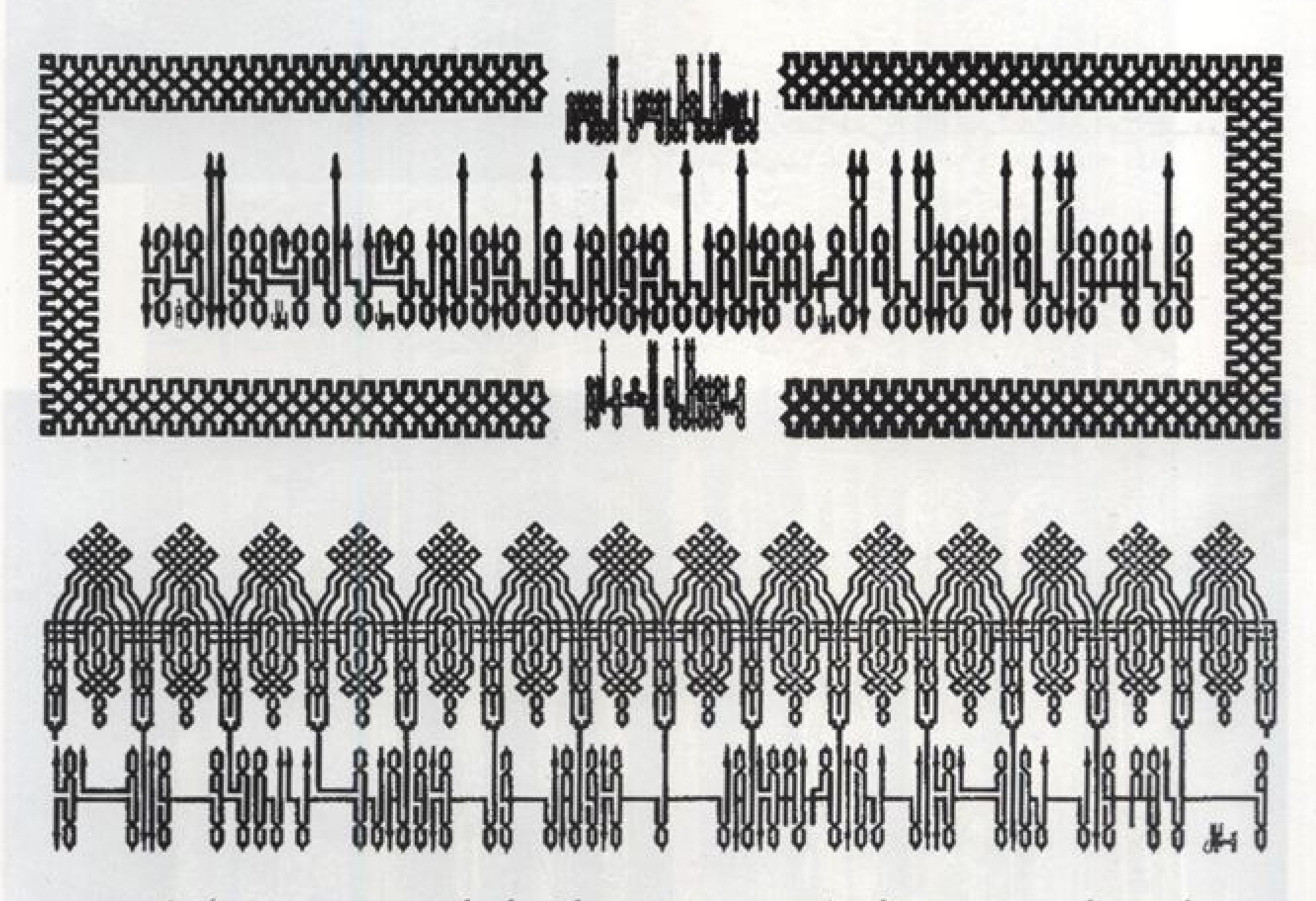


٣٧٥) جلد كتاب فريد من نوعه، لأنه مصنوع من الصّدف. وفي وسطه قبة الصخرة.



٢٧٦) ظهر مرآة من العاج المنحوت، تعود إلى القرن السادس عشر الهجري، وهي موجودة في متحف توب كابي سراي . استانبول. وتبدو فيها روعة ودقّة الزّخرفة المتناغمة مع الخطّ العربيّ الذي يحيط بها، فضلاً عن الدّقة الأمينة في النحت.
(مأخوذة عن كتاب جلال ارسفان LES ARTS DECORATIF TURC)

٢٧٧) طائفة من المقطّات العاجيّة المزخرفة بطريقة النّحت الدّقيق ذات الجودة العالية والنّادرة، وكذلك السّكاكين وعلبة الأقلام العاجيّة المخرّمة، وجميعها تنطق بالتّقنيّة الرّائعة.
(مأخوذة من المصدر نفسه)



٣٧٨) كتابة كوفيّة في غاية التّعقيد واستحالة القراءة، ونصّها: (﴿بسم الله الرحمن الرحيم قل هو اللّه أحد اللّه الصّمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد﴾ صدق الله العظيم). كتبها الخطّاط السّوري نضال طبال مرّتين في الأعلى وكرّرها في الأسفل.

المُلحَقات :

الطّغراء في التّاريخ

لوحات متفرّقة

مجْمُوعة محمّد شوقي

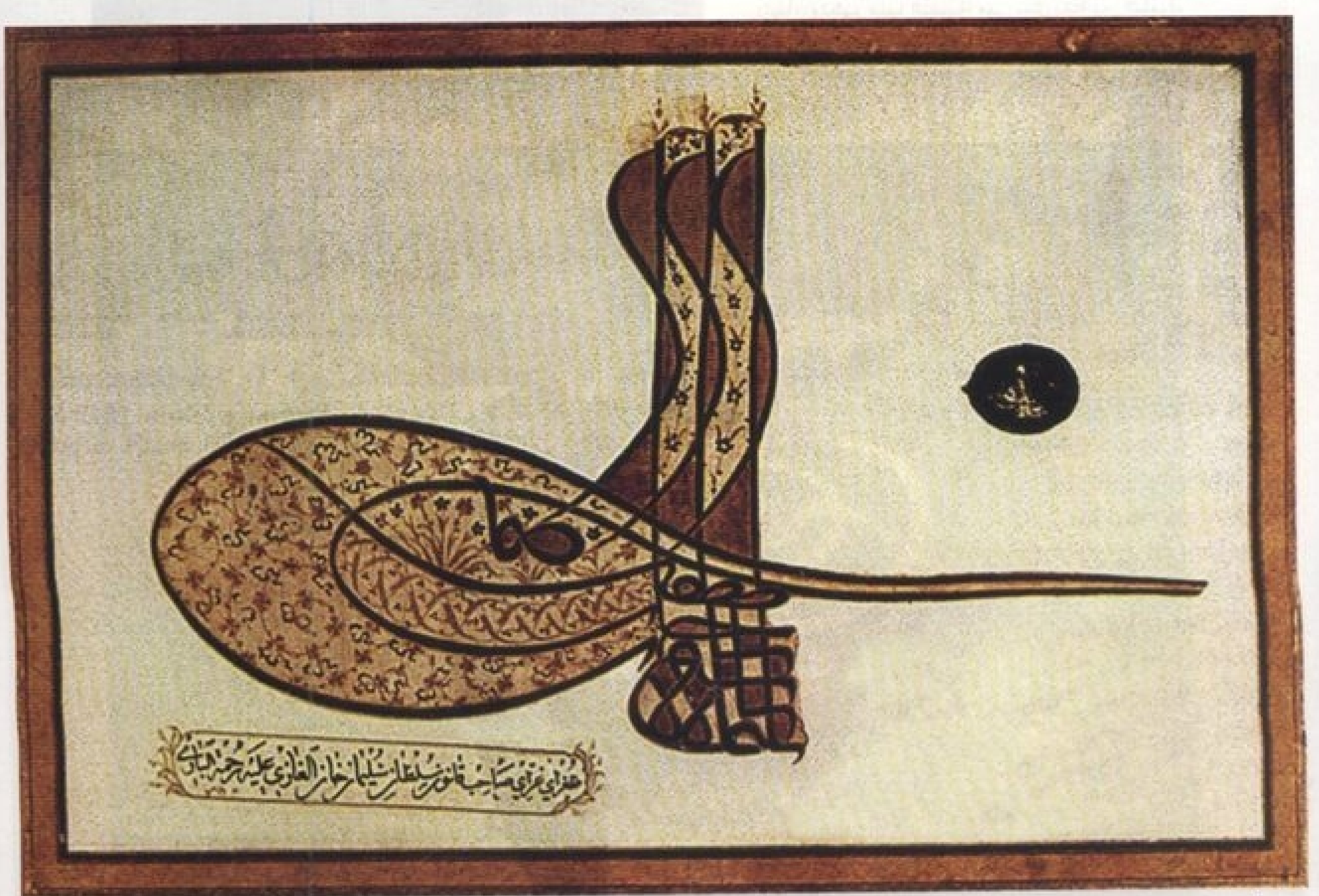
زخارِف مُتنوّعة

الطُّغراء في التاريخ

حاولت بعض المصادر أن تتطرّق إلى موضوع نشوء الطُّغراء؛ لكنها لم تُجْمِعْ على سرد موحّد؛ فكانت المناحي متعددة: بعضها يروي أنّ السلطان بايزيد كان أميّاً؛ وفي إحدى الحروب التي خاضها أراد عقد معاهدة مع عدوّه لإنهاء الحرب؛ ولما كُتِبَتْ المعاهدة وأصبحت جاهزة للتوقيع، وضع يده بكاملها، كفّاً وأصابع، بالحبر؛ ثم بصم كفّه على المعاهدة، وكانت بِنْصِرُهُ لا تجتمع إلى بقية أصابع يده، كما كانت إبهامه ملتوية بشكل نصف دائري. فمن هاتين العاهتين في يده استقى خطّاطو السلطان بايزيد فكرة عمل الطغراء الأولى التي أخذت تتطوّر وتتحسّن حتّى وصلت إلى ما وصلت اليه من التقنيّة.

وثمة قصة تقول إن الذي كانت بيده العاهة هو تيمورلنك، وإنه كان أميّاً. مع العلم أن هذا الكلام يفتقر إلى الصحّة؛ وليس مبنيّاً على الواقع، لأنّ تيمورلنك (وهذا ليس اسمه بل لقب أطلقه على نفسه بعد أن أصيب بسهم عطب مفصل ركبته، فأخذ يعرج، فأطلق على نفسه لقب تيمورلنك ومعناه الكلب الأعرج؛ أما اسمه الحقيقي، فهوحسين ابن طراغاي)، كان في مستهلّ حياته يدرس أصول الدّين ليكون شيخاً، ثم تحوّل إلى طاغية. من هنا يتبيّن أنّ تيمورلنك كان يجيد القراءة والكتابة، ولا علاقة له بالطُّغراء.

وأعجب ما قيل في أصل الطُّغراء هو ما سمعته في نشرة ثقافية من إذاعة عالمية، من أنّ كلمة طُغْراء مستوحاة من طائر يعرف بهذا الاسم، أي أن الطغراء هي طائر السعد، ومن يكتب اسمه بشكل طُغراء، فإنّ السّعْد ينتظره!



٣٧٩) طُغْراء السّلطان سُلَيْمان القانوني. ويبدو عليها الشكل البدائيّ. والطُّغْراء شأنها شأن الخطّ ذات بداية وتطوّر. وللطّغراء أساطير ترويها مصادر مختلفة، وكلٌّ يقدّم أسباباً لنشوئها. (الأصل في مكتبة السّليمانية)



٢٨٠) طُغْراء السّلطان عبد المجيد بن محمود «المظفّر دايماً». وتظهر فيها التّقنيّة: فهي تمثّل نقلة بين الطّغراء القديمة والطغراء الجديدة.



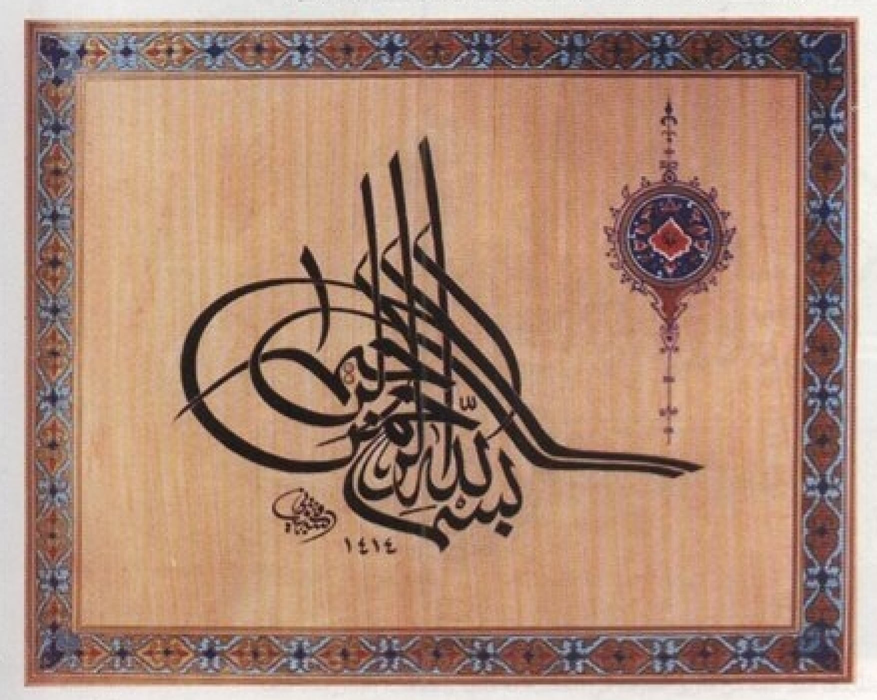
٢٨١) طُغْراء بخطّ الخطّاط مصطفى حليم. أمّا تنفيذها فقد أتمّه من طريق حفرها في الخشب، ثمّ ملئها بالصدف. الفنّان وداد تنجا.



٣٨٢) طُغْراء نُفّذت بالذّهب الخالص، كتبها الخطّاط علي، ونصّها: «شفاعتي لأهل الكبائر من أمّتي». أمّا الأرضيّة، فقد وُزّعت بداخلها آية الكرسي. واللّوحة بشكلها العام لوحة رائعة خطّاً وتنفيذاً، وكلّ جزء منها متناغم مع سائر الأجزاء، بحيث اكتملت بجميع عناصرها.

٣٨٣) من أواخر أعمال الخطّاط الرّاحل حامد الآمدي. والبَسْمَلة التي تُشكّل الطُّغراء سبق أن طرقها خطّاطون عدّة.

٣٨٤) طُغْراء، كتبها الخطّاط علي راسم. وقد تم تخريم أطرافها لتصبح «قالباً»: فتستخدم على رأس الفرمان، بوضع بودرة ملوّنة على وجهها، وتحريكها بقطنة، بحيث يظهر الشّكل نفسه على الفرمان؛ ممّا يسهّل التنفيذ على الخطّاط الذي كلّف الكتابة. وهي للسّلطان العثمانيّ الأخير عبد الحميد. (مجموعة محسن فتوني)



٣٨٥) طُغْراء بسملة، كتبها محسن فتوني. وقد سبق أن كتبها عدد كبير من الخطّاطين العثمانيّين. ومن الخطّاطين الذين كتبوها مصطفى راقم ومحمد سامي ومصطفى حليم وحامد الآمدي، وعبد العزيز الرّفاعي، وغيرهم.

لوحات متفرقة



٢٨٦) بسملة كتبها الحافظ تحسين، شقيق محمّد عزت الخطّاط. وقد اشترك الشقيقان في كتابة كرّاس لشتّى أنواع الخطوط، تحت اسم «أثر محمّد عزت». وقد تميّز محمّد عزت بخط الرّقعة، الذي دفع به الى الأمام بخطوات ثابتة.

٢٨٧) لوحة بتوقيع عزّت، اعتمد فيها توليد الحروف بعضها من بعض.



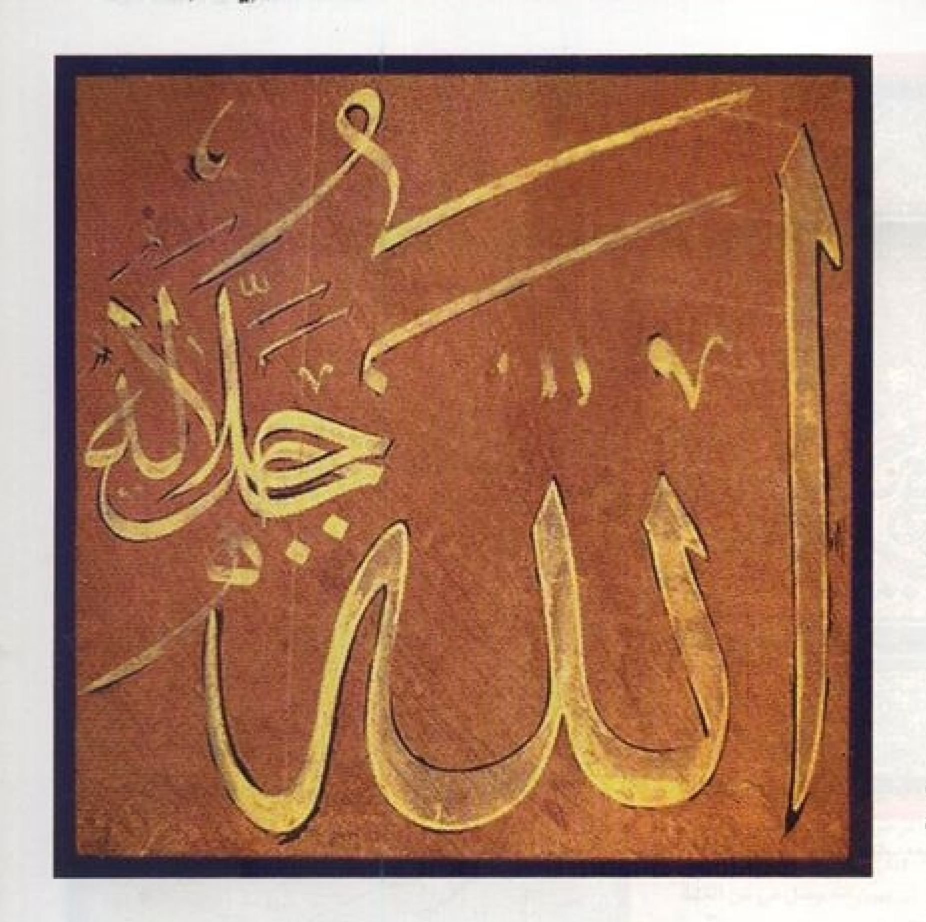
٣٨٨) (الحق يَعلُو ولا يُعلَى عليه) بخطّ الثّلث. كتبت هذه العبارة بتقنيّة جميلة. غير أنّ توقيع راقم عليها، هو غير توقيع مصطفى راقم، رغم الشكل الموحّد بينهما. فالتّاريخ التالي: عام ١٣١٥ هـ يأتي بعد وفاة مصطفى راقم بعشرات السّنين.



٣٨٩) حلية شريفة قام بكتابتها محمّد صلاح الدين السّعدي، وقد أبرزها لثلاثة من مشاهير الخط العربي بغية إجازته بأن يوقّع على كتاباته، جرياً على العادة التي كانت متّبعة قبلاً؛ إذ لا يمكن أن يوقّع أيّ كان على ما يكتب، إلاّ إذا أجيز من أستاذه أو أساتذته؛ وهنا نرى التواقيع التي قام بها كل من: أحمد الكامل وحامد الآمدي والشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي.



٣٩٠) حلية شريفة ذات تصميم خاص. فقد ظهر على جانبيها ما يشبه شجرتي سرو، وقد كُتِبَتْ بداخلهما أسماء الله الحسنى. وفي أعلاها إلى اليمين، لفظ الجلالة؛ والى اليسار، اسم الرسول (ص)؛ ثم أسماء الخلفاء الراشدين (رض)، وكاتب الحلية الخطّاط عبد القادر الشكري.



٣٩١) لفظ الجلالة؛ وقد كتبه الخطاط بحبر الزرنق؛ والكتابة ذات مستوى عالٍ؛ أمّا الخطاط، فمجهول، وكذلك التاريخ. (مجموعة محسن فتوني)

٣٩٢) الصفحتان الأوليان لمصحف قام بكتابته أشهر خطّاطي النّسخ في التاريخ، الحافظ عثمان، وقام بتذهيبه (الفقير حسن).

٣٩٣) سطران مركّبان أحدهما بالأسود (توكلت بمغفرة المهيمن)؛ والثاني بالرمادي (هو الغفور ذو الرحمة)، عن كتاب معمّر أولكر.



٣٩٤) (الأمان يا نبي الله: صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه)؛ هو تكوين وتركيب على شكل ثمرة الإجّاص، قام بتصميمه الخطّاط التركي، الذي عاش في دمشق، يوسف اسلامبولي المعروف باسم «رسا»؛ وهو من تلاميذ الخطّاط الشهير محمّد شوقي. (كانت في مجموعة محسن فتوني)



٢٩٥) (قصدت الكافي بقلب صافي) عبارة كتبها عام ١٣٠٧هـ الخطاط رسا. أما بقيّة اللوحة: «كفاني الكافي نعم الكفاية»، فقد كتبها الخطّاط السوري المرحوم بدوي الديراني في العام ١٣٦٠ هـ، تتمّة لما بداه رسا، مستخدماً عرض القلم نفسه، وروح الخطّ نفسها، حتى بدت وكأنها كتبت بيد واحدة؛ ولعل بدوي قصد من هذا العمل، أن يبيّن أنه وصل في فن الخطّ إلى مستوى أستاذه يوسف رسا. (كانت في مجموعة محسن فتوني)



٢٩٦) كُتِبَتْ هذه اللوحة بالشكل الذي ظهرت فيه، بناءً على طلب المؤلّف، مع بعض اللوحات الأخرى. وقد قام المرحوم حامد الآمدي بالكتابة، وهو في أواخر أيّامه، فأبدع. (مجموعة محسن فتوني)

انشأتنا بلطفك يا صانع الوجود

فاغفر لنا بفضلك يا سامع الدعا

٢٩٧) سطران من أجمل ما كُتِبَ في خطّ النستعليق المعروف في البلاد العربية بالخطّ الفارسيّ. وهذه اللّوحة هي للخطّاط الإيراني صاحب قلم افشار.



٢٩٨) لوحة للخطّاط المصري محمّد علي المكاوي، الذي درس الخطّ على الشيخ محمّد عبد العزيز الرفاعي؛ ونصّها العريض: (إن الصفا والمروة من شعائر الله).

٢٩٩) ﴿بسم الله الرحمن الرحيم فيها كتب قيّمة﴾: لوحة كتبها الخطّاط إسماعيل حقّي معتمداً طريقة المثنى التي أتقنها تماماً؛ وكتب حقّي التوقيع أيضاً. فكما أنّ حقّي هو الذي قام بكتابة الخطّ في اللوحة، كذلك هو الذي قام بالزخرفة. وقلّما نجد خطّاطاً يقوم بالزخرفة، بل الشائع أنه يدفع بكتاباته إلى مزخرفين متخصصين. وكان حقّي أيضاً رسّاماً بارعاً.



٤٠٠) الشكل، الذي صممه الفنّان المصري صلاح مرسي، قد صيغ بالذّهب الخالص لتقديمه إلى ملك ليبيا السابق إدريس السنّوسي «الأول». ويبدو أن تنفيذ المفتاح قد اعتمد على الحرف العربي، الذي يتمتّع بأعلى درجات الطواعية؛ ولهذا نرى فنّانين عرباً وغير عرب، يستخدمون الحرف العربي، كمادّة دسمة لتكوين لوحاتهم التي يسمّونها: «حروفية».



٤٠١) (يا إلهي بيّض وجهي في الدّارين) عبارة كُتبت بقلم جليل النستعليق (الفارسي)؛ وكُتب السطر الأخير في أسفل اللوحة بخط الشكستي؛ وهما بقلم الخطاط حسين بن علي المشتهر باسم مشكين قلم، أي قلم المسك وتعمّد الخطاط أن يجعل السّطر العريض الأسفل معرضاً لقوة يده، اذ كتب ٤ عراقات متجاورة يفصلها حرف الـ «ي» الراجعة، وبذلك كسا اللوحة رونقاً وبهاءً.



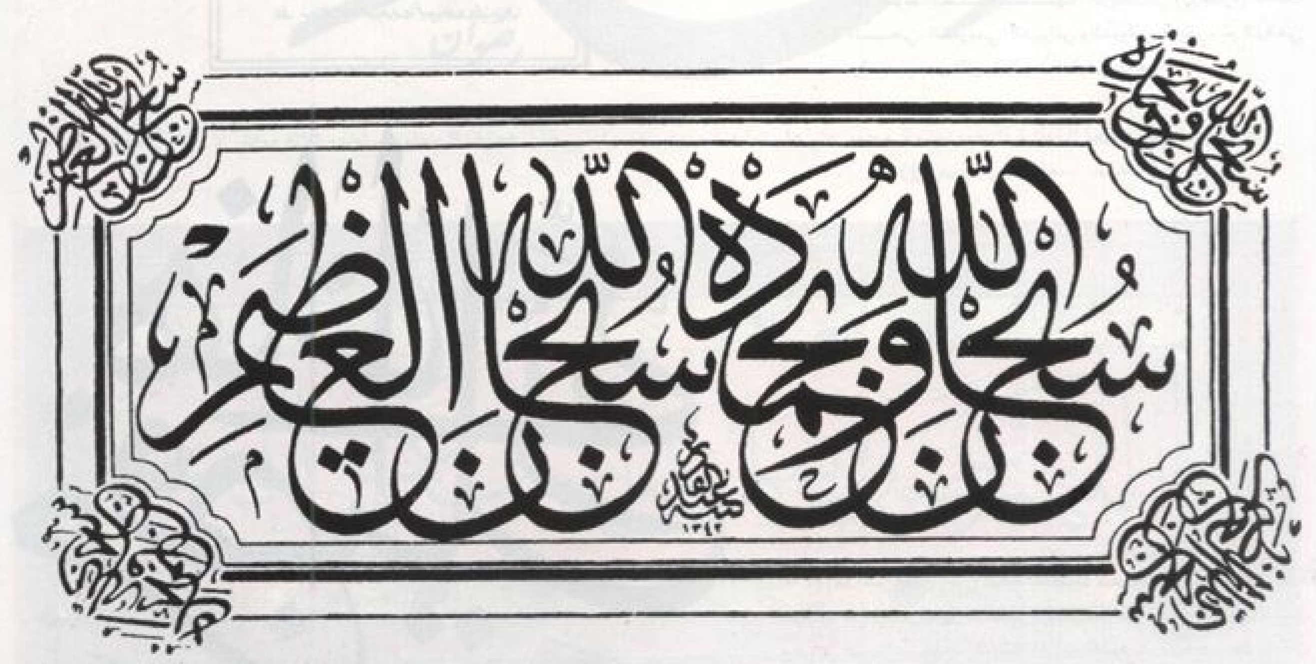
٤٠٢) الآية الكريمة: ﴿ومبشراً برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد﴾. تكوين رائع للخطّاط الذّائع الصّيت محمّد سامي، الذي أفلح بحسن التوزيع: فجعل التكافؤ قائماً بين الكتابة والأرض. وهذه الميزة لا يتقنها إلا القليل من الخطّاطين. الى جانب إتقان كتابة الحروف بتقنيّة خطّيّة عالية. وهذه ميزات ثابتة للخطّاط محمّد سامي، الذي اشتهر أكثر ما اشتهر بكتابة جليل الثلث.



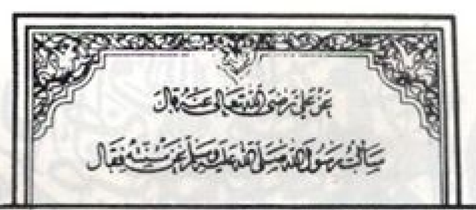
٤٠٣) الآية الكريمة: بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿وهو بكل شيء عليم﴾ كتبها حقّي، جرياً على عادته في ان تطغى على نتاجه الكتابة بالخطّ المثلى لبلوغ مستوى جمالي أعلى. كما أن الزخرفة هي من عمله أيضاً.

لقد كان إسماعيل حقّي، الى جانب كونه خطّاطاً ورسّاماً ومُذهباً، محاضراً في أكاديمية الفنون النفيسة. كما كان يملأ بمقالاته صفحات المجلات التي تعنى بالفنون. ومن أبرز تلامذة إسماعيل حقي في فنّ الزخرفة والتذهيب الفنانة التركية الشهيرة رفت قونت، التي أصبحت بعد أستاذها، رائدة فن الزخرفة في استانبول.

٤٠٤) لوحة أجاد تكوينها وكتابتها بخطّ الثلث المثنى الخطاط العراقي المرحوم هاشم محمد، المعروف بالبغدادي. والجدير بالذكر أن هاشم محمّد كان قد نال دبلوم الخطّ العربي (كما أبلغني بذلك الخطّاط سيّد إبراهيم) من مدرسة تحسين الخطوط العربيّة، دون أن ينتسب اليها. كما أبلغني الخطّاط المرحوم حامد الآمدي أنّ هاشم محمّد كان يتردّد عليه في استانبول، ويأخذ عنه فنّ الخطّ.



٤٠٥) لوحة رائعة للخطّاط التركي «عبد القادر»، فهو، كما يبدو، يسيطر على القلم سيطرة كاملة. كذلك تبدو هندسة اللوحة بشكل رائع. فللمرآقات الثلاث في (سبحان الله وبحمده)، تركيب بديع: تقابلها ثلاث عرآقات في (سبحان الله العظيم) وقد تكرّرت الكتابة في الزوايا الأربع لزخرفة الخطّ بالخطّ، وهذا عمل ينطوي على فكر فنّي غني.



المعرفة رأس مالي والعقل أصل ديني

والحب أساسي والشوق مركبي وذكر الله أنيسي والثقة كنزي والحزن رفيقي

والعلم سلاحي والصبر ردائي

والرضا غنيمتي والفقر فخري والزهد حرفتي

واليقين قوتي والصدق شفيعي والطاعة حسبي والجهاد خلقي وقرة عيني في الصلاة

٤٠٦) لوحة للخطّاط الشاعر المرحوم الأستاذ سيد إبراهيم، أحد أعضاء جمعية أبّولو التي كان يرأسها أحمد زكي أبو شادي وأمير الشعراء أحمد شوقي. كان مدرّساً لمادّة الخطّ في مدرسة تحسين الخطوط (الملكيّة) ثمّ (العربيّة). وكان مدرّساً للخطّ أيضاً في دار العلوم. كما كان يزاول الخطّ في مكتبه بالقاهرة بميدان العتبة الخضراء. وتتضمّن لوحة الخطوط، بحسب تسلسلها: الريحاني (الإجازة)، الثّلث، النّسخي، الفارسي، الدّيواني والدّيواني الجلي، ثمّ الرّقعي، وقد غاب عن اللوحة الخطّ الكوفي بنوعيه.

هذا من فضل ربي

حرره محمود جلال الدين

٤٠٧) (هذا من فضل ربي) عبارة للخطّاط محمود جلال الدين؛ أصلها موجود في قصر المنيل بالقاهرة؛ وهي من مجموعة الأمير السابق محمّد علي، أحد أفراد العائلة المالكة المصرية. والجدير بالذكر أنّ مجموعة الأمير محمّد علي تعتبر من أكبر المجموعات الخطّيّة الخاصّة في العالم.

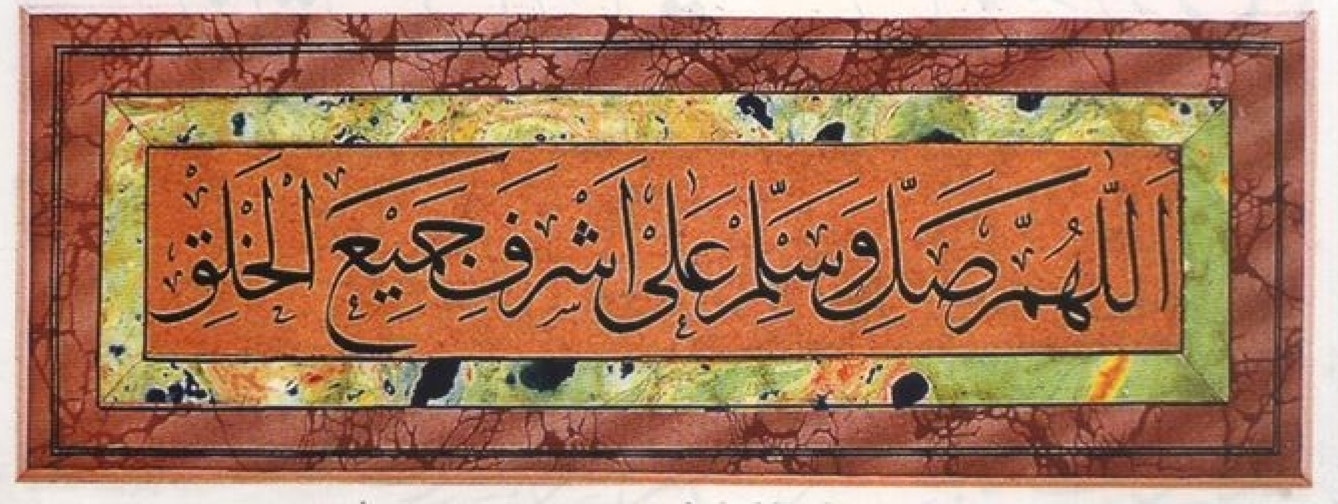
صلى الله عليه وسلم

محمد أحمد حامد

١٣٧٥

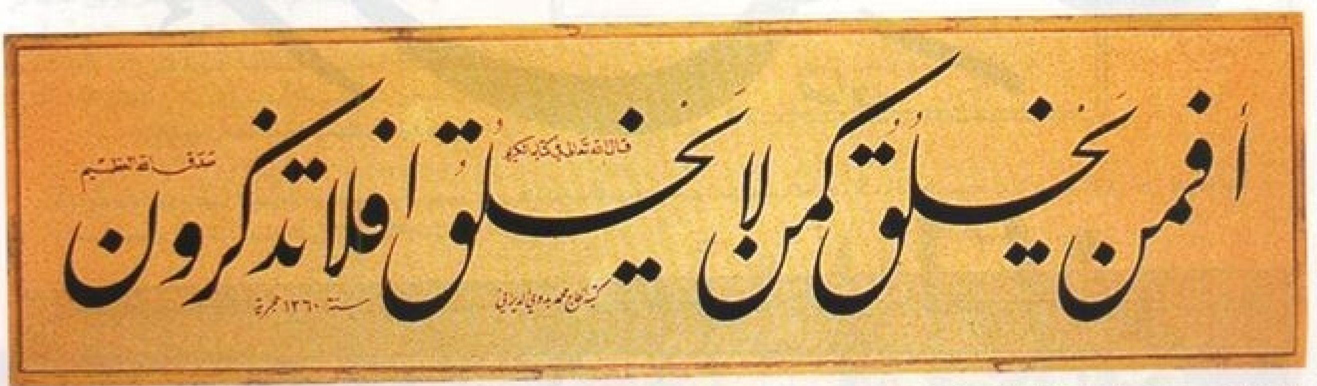
رضوان

٤٠٨) لوحة اعتمد فيها الخطّاط المرحوم رضوان محمّد علي على توليد الحروف بعضها من بعض، فحرف الـ «حاء» يستخدم ثلاثة مرات. إذ إنّ نصّ اللوحة هو: (أحمد ـ محمّد ـ حامد، أسماء للنبي الكريم ﷺ).



٤٠٩) لوحة كتبها أحد الخطّاطين الماهرين دون أن يوقع اسمه، ونصّها: (اللهمّ صلّ وسلّم على أشرف جميع الخلق). وقد كتبت بخطّ رائع. (مجموعة محسن فتوني)

٤١٠) «كرلمة» للخطّاط الحافظ عثمان المتوفّى سنة ١١١٠ هـ. وتتميّز من غيرها من التمارين للخطّاط عينه، أنّها سهلة القراءة، وذات معانٍ واضحة، في حين أن سواها يكون مجرد حروف لا معاني لها. (مجموعة محسن فتوني)



٤١١) ﴿أفمن يخلق كمن لا يخلق أفلا تذكرون﴾ آية بالخط الفارسي، كتبها المرحوم الخطّاط الدمشقي بدوي الديّراني. وبدوي تلميذ صاحب قلم بالخطّ الفارسي (مجموعة محسن فتوني)

أعوذ بالله السميع العليم من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين ونستجير انه ولي الهداية والتوفيق وعليه التكلان

انه من سليمان وانه

بسم الله الرحمن الرحيم

٤١٢) لوحة بخط الخطاط الذي انتهت عنده جماليات حرف الثلث، ونسخه لا يختلف عن ثلثه.

قال ربه عز وجل أنا عند المنكسرة

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لا تسبوا أصحابي فلو أن أحدكم

أنفق مثل أحد ذهبا ما بلغ مد أحدهم ولا نصيفه وعنه سباب المؤمن

فسوق وقتاله كفر كتبه عثمان المعروف بحافظ القرآن

قلوبهم لأجلي وعنه أنا جليس من ذكرني

٤١٣) لوحة بخط عبد الله الزهدي الذي كتب خطوط الكعبة المشرفة، وهو يقلد الحافظ عثمان.

وتعالى جدك وجل ثناؤك ولا إله غيرك

اللهم أحسن عاقبتنا في الأمور كلها من خزي

الدنيا وعذاب الآخرة اللهم استرنا بسترك الجميل

٤١٤) خط الخطاط محمود جلال الدين صاحب اليد الحديدية، وهو يقلد الحافظ عثمان.

٤١٥) الأبجدية المبتكرة لمصطفى غزلان، وفيها طوّر الخط الديواني الذي أخذ ينسب إليه فيقال الخط الديواني الغزلاني، وتمتد الأبجدية على هذه الصفحة والصفحتين اللتين تليانها.

صا صب صبه صج صد صر صس صس صس صص صص

صط صع صف صو صا صل صم صح صن صه صه صو صلا صي

طا طب طبه طج طد طر طس طس طس طص طص

طط طع طف طو طا طل طم طح طن طه طه طو طلا طي

عا عب عبه عج عد عر عس عس عس عص عص

عط عع عف عو عا عل عم عح عن عه عه عو علا عي

فا فب فبه فج فد فر فس فس فس فص فص فط فع

فف فو فا فل فم فح فن فه فو فه فلا في ف

كا كب كه كج كد كر كش كس كس كص كص كط

كع كف كو كلا كل كن كي كن كو كه كلا كى كى

ما مب مه مج مد مر مس مس مس مس مص مص مط مع

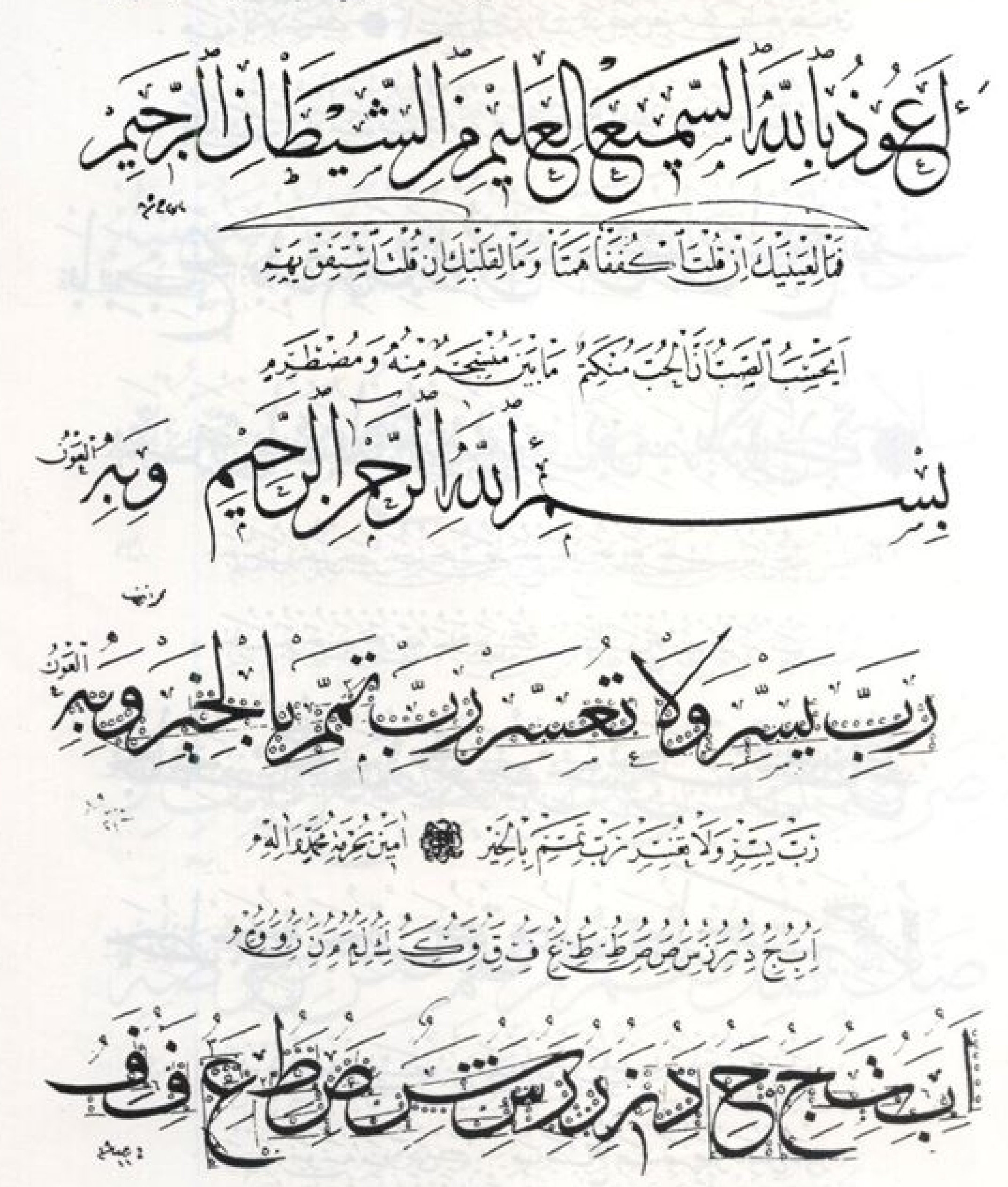
مف مو ملا مل من مي من مو مه مه ملا مى مى

ها هب هه هج هد هر هس هس هس هس هص هص هط هع

هف هو هلا هل هن هي هن هو هه هه هه هلا هى

مجموعة محمد شوقي

رأيت من المفيد جداً أن أدرج هنا مجموعة الخطاط الأشهر محمد شوقي الذي أعطى أجمل خطّ بقلمي الثلث والنسخ في تاريخ الخط العربي، والذي اعتمدت خطوطه، لتدريسها في مدارس مصر، لأنها الأجمل على الرغم من وجود كراريس ومشق لخطاطين بارزين، سواء في تركيا أو في غيرها. فقد ظلّ اسم محمد شوقي برّاقاً، كما ظل خطّاطاً يقتدى؛ وقد ترك محمد شوقي طلاباً تلمذوا له وبرزوا في عالم الخطّ، أمثال أحمد عارف الفلبوي. وفي سوريا كان تلميذه يوسف اسلامبولي الذي اشتهر هناك باسم «رسا».



٤١٨) على هذه الصفحة والصفحات الست التي تليها نلاحظ أن الدوائر، التي تجانب الحروف، هي ميزان الخط الذي ابتكره ابن مقلة. وهنا استعمله الخطاط محمد شوقي ليثبت فيه أمرين: ١ ً. دقته الكتابية ومحافظته على الأداء الموزون؛ ٢ ً. لفت نظر من يتلمذ له أو يقلّده، إلى كيفية التقليد ضمن المحافظة على الأصول وعلى القانون.

> أنصح الراغبين، لتأمين منفعتهم، أن يأخذوا كل سطر بمفرده سواء كان السطر ثلثاً أو نسخاً، ويكتبوا أول مرة على ورقة مستقلة، ويعطوا الكتابة رقم ١؛ ثم يعيدوا الكرة حوالي ١٠٠ مرة. وحال الانتهاء يوضع الرقم ١ والرقم ١٠٠ للمقارنة والدراسة، وسيجدون مدى التقدّم؛ وتتكرر العملية باستمرار، ويومياً، وبذلك تتم الفائدة المرجوّة.



سد سر سز سس سش سض سط سغ سف

ضص ضض ضط ضغ ضف ضق ضو ضك ضل ضم ضم ضه

صن صن صو صه صلا صى صے   طا طب طج طد طر طز طز

سق سك سل سم سم سمر سن سو سه

سلا سى سے   صا صب صح صد صر ه

طس طص طض طط طغ طف طق طو طك طل طم طم

طه طن طن طو طه طلا طى طے   عا عب عج عد عر عز عز

صر صس صش صص صض صط صغ صف صق

صك صل صم صم صمر صن صو صه

عس عص عض عط عغ عف عق عو عك عل عم عم عر عن

عن عو عه عه علا عى عى عے   فا فب فج فد فر فز فس فص فض

صلا صى صے   طا طب طج طد طر طز

طس طص طط طغ طف طق طك

فض فط فع فف فق فك فل فم فن فو فه فلا في

كا كب كج كد كر كس كص كض كط كع كف كق كو

طل طم طن طو طه طلا طي

عا عب عج عد عر عز عس عش عص عض عط

كل كم كن كو كه كلا كي

ما مب مج مد مر مز مس مص مض مط مع مف مق مك

عع عف عق عك عل عم عن

عو عه علا عي ع فا فب فج فد فر

مل مم من مو مه ملا مي ما

ها هب هج هد هر هز هس هص هض هط هع هف هق هك

فر فس فص فض فط فع فف فق فك فل

فم فم فن فو فهه فلا في ۞ كا

هو هل هل هم هم هم هم هن هن هو هه هلا هي هي

تمت الحروف بعون الله الملك العزيز الرؤوف

كا كب كج كد كر كز كس كت كر كص

كم كل كل كو كف كغ كط

أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت ثخذ ضظغ لا فبارك

الله أحسن الخالقين سبحانك اللهم وبحمدك وتبارك

كي كي كلا كهه كو كن كم

ما مب مج مد مر مز مس مش مض مط مع

اسمك وتعالى جدك وجل ثناؤك ولا إله غيرك

قال أمير المؤمنين وإمام المتقين ليث الله الغالب

ملا مه مو من مم مم مس مل مك مق مف


سبحانك اللهم وبحمدك وتبارك اسمك
أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم
وتعالى جدك وجل ثناؤك ولا إله غيرك
يا من يحب أنين العبد في الندم يا من لديه دواء الداء والسقم
لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل ولا أرقت لذكر البان والعلم
فكيف تنكر حبا بعد ما شهدت به عليك عدول الدمع والسقم
نام العيون وعين العبد ساهرة تبكي على بابك وسط الليل في الظلم
أذنبت كل ذنوب فاعترفت بها لكن عرفتك
وأثبت الوجد خطي عبرة وضنى مثل البهار على خديك والعنم
نعم سرى طيف من أهوى فأرقني والحب يعترض اللذات بالألم
لا تقطعن رجائي منك يا سيدي يا غافر الذنب للراجين بالكرم
ارحم بفضلك لا تنظر إلى ذللي

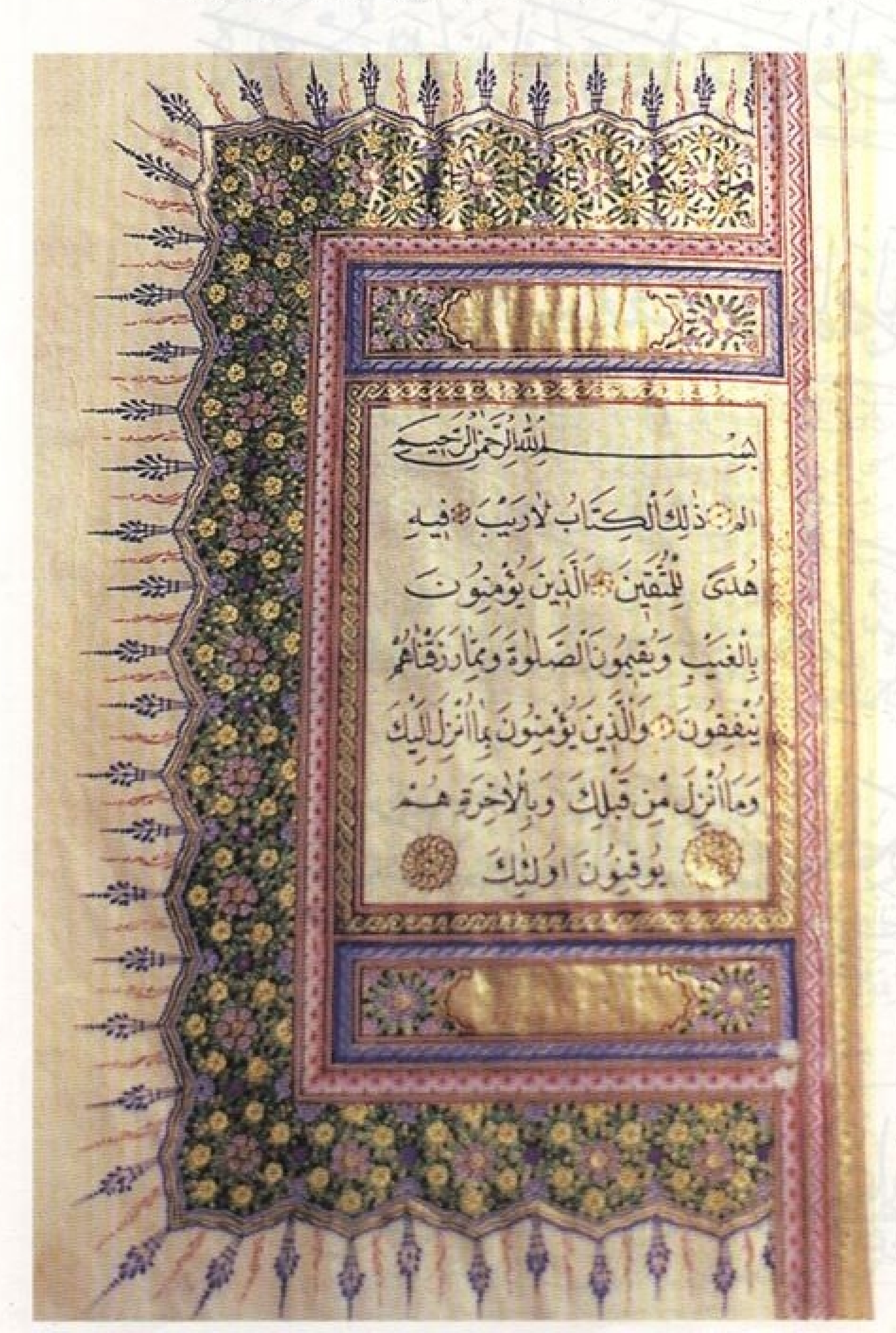
(٤٢٤)

زخارف متنوعة

لقد أدّى الخط العربي باديء ذي بدء دوراً رائداً في زخرفة واجهات المساجد والقصور، حيث كانت تزدان هذه الواجهات بالآيات القرآنيّة وبالخطّ الجميل؛ وقصر بني الأحمر في غرناطة أوضح دليل على ذلك.

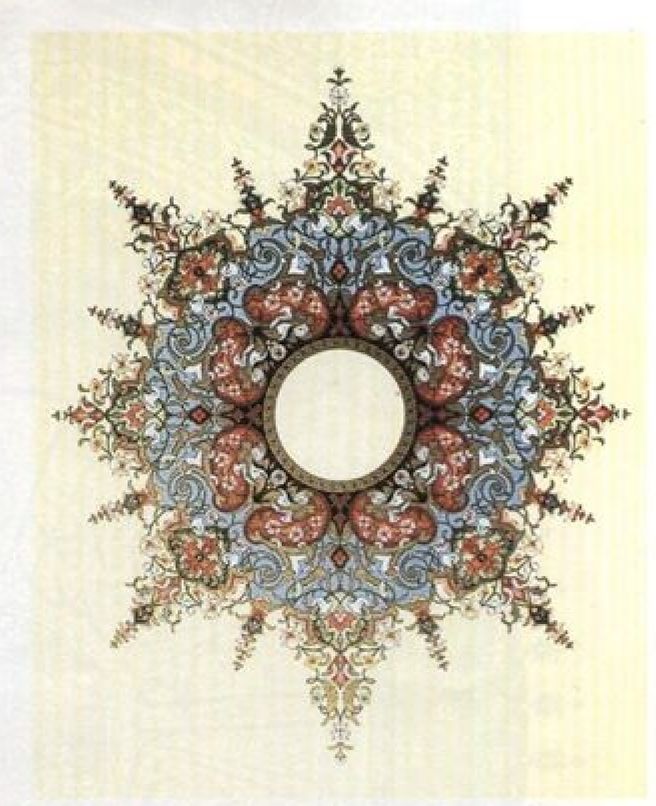
وكان، إلى جانب ذلك الجمال الأخّاذ، ظهور الزّخرفة العربيّة التي أخذت فكرتها عن الأغصان الحلزونيّة المتدلّية من فروع شجرة الكرمة؛ والمتفحّص للزّخرفة العربيّة L'ARABESQUE يرى أنّ سير خطوطها الرئيسيّة تتخذ شكلاً حلزونياً في استرسالها أو تردّدها، كما تأخذ نفس الخطوط الحلزونية في تفرعها. وبذلك نشأت الزخرفة العربية وأخذت استقلاليتها، علماً بان هناك حضارات عديدة سبقت ظهور الإسلام كالرّومانية والفارسية والفرعونيّة، وكان لكل من هذه الحضارات شخصيّتها ومعالمها وهندستها. فالحضارة العربيّة الإسلاميّة تفاعلت مع الحضارات التي سبقتها فطورّتها وتطوّرت بها.

وكان للحضارة العربيّة الإسلاميّة وحدها فضل إدخال استخدام الذّهب في الكتابة، كما كان لها الفضل أيضاً في جعل اللّون الأزرق الغامق مقترناً بالذّهب بشكل إلزاميّ، واستخدام الخطوط الرّفيعة باللّون الأسود حول الفروع الذّهبيّة، بشكل إلزاميّ أيضاً.

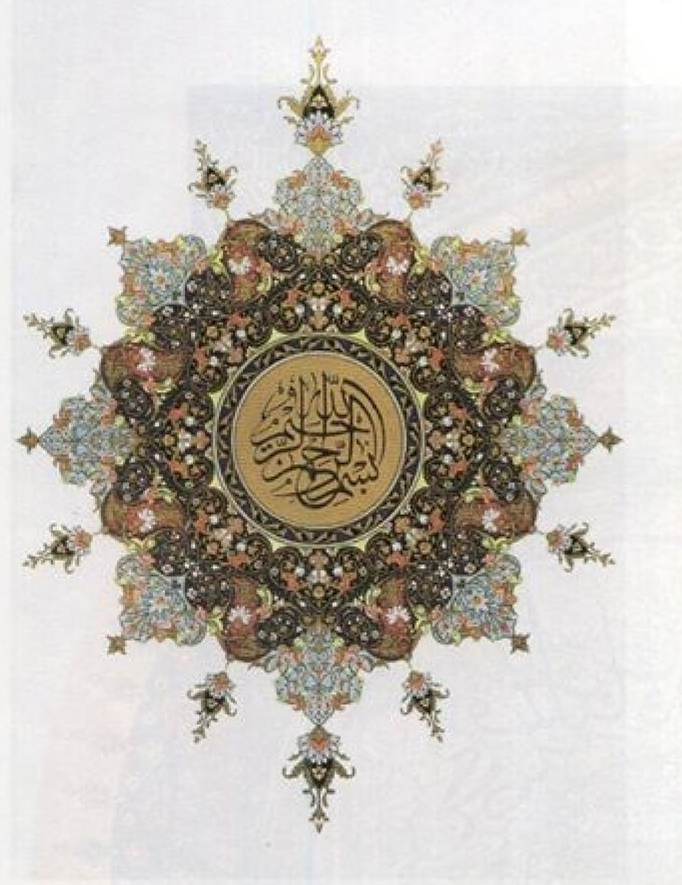


٤٢٥) تناغم رائع بين الخطّ والزّخرفة بالذّهب الخالص والألوان. ففي هذه الصّفحة، وهي الصفحة الأولى لأحد المصاحف الشّريفة، يلاحظ كيف أنّ الخطّ يكمل روعة الزّخرفة. والزّخرفة بدورها تكمل جمال الخطّ. وبوجودهما معاً في الصفحة الأولى، تناغمًا مع بهاء القرآن الكريم وروعته أيّما تناغم. وقد عمد الخطّاطون بشكل عام وكذلك المزخرفون الى اقتفاء هذا الأثر على تنوّعه لإبداء فنّ راقٍ جدير بالتّقليد، وهذا لا يتوفّر إلا لمن وهبه الله نعمة أحد الفنّين: إمّا أن يكون خطّاطا مجيداً، أو مزخرفاً دانت له أسرار فنّ الزّخرفة، فأعطى من حسّه وذوقه الفنّيّين عطاءً فيه النّضج والمقدرة، ليصبح العمل أخيراً قطعة فنيّة عابقة بأريج الفنّ الصّارخ.

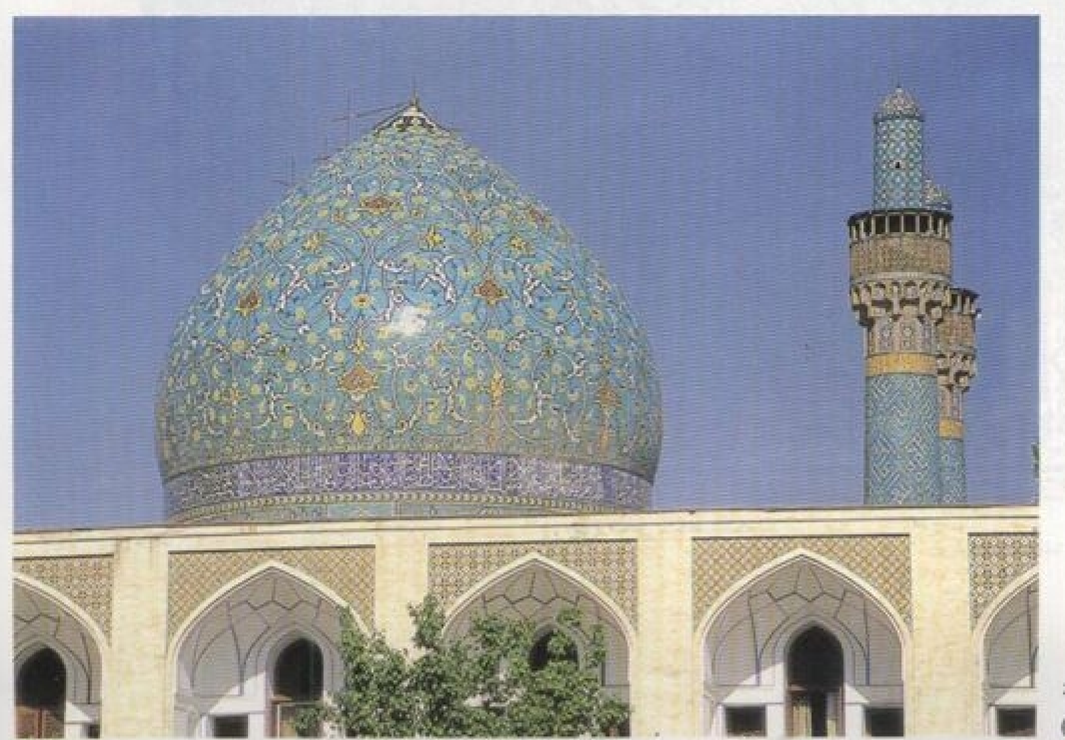
بالنظر إلى القيمة الفنية العالية التي تتمتع بها الزخارف في هذا الملحق، آثرت أن أترك لهذه الأعمال الفنية أن تتكلم عن ذاتها، لأن التكلم عنها لن يزيدها قيمةً، فقيمتها كائنة في ذاتها، كما أسلفنا.



٤٢٦) زخرفة فارسية



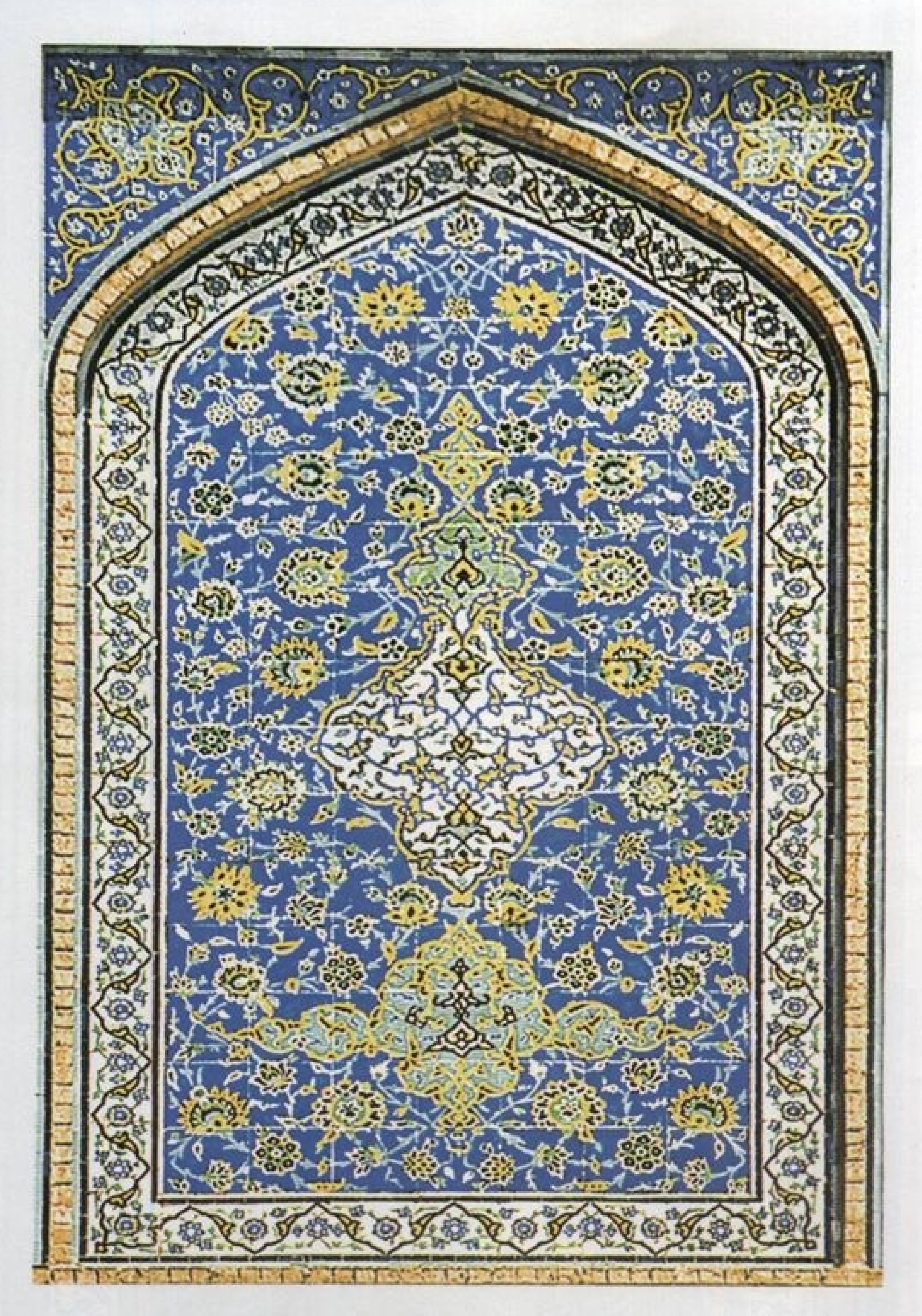
٤٢٧) زخرفة فارسية



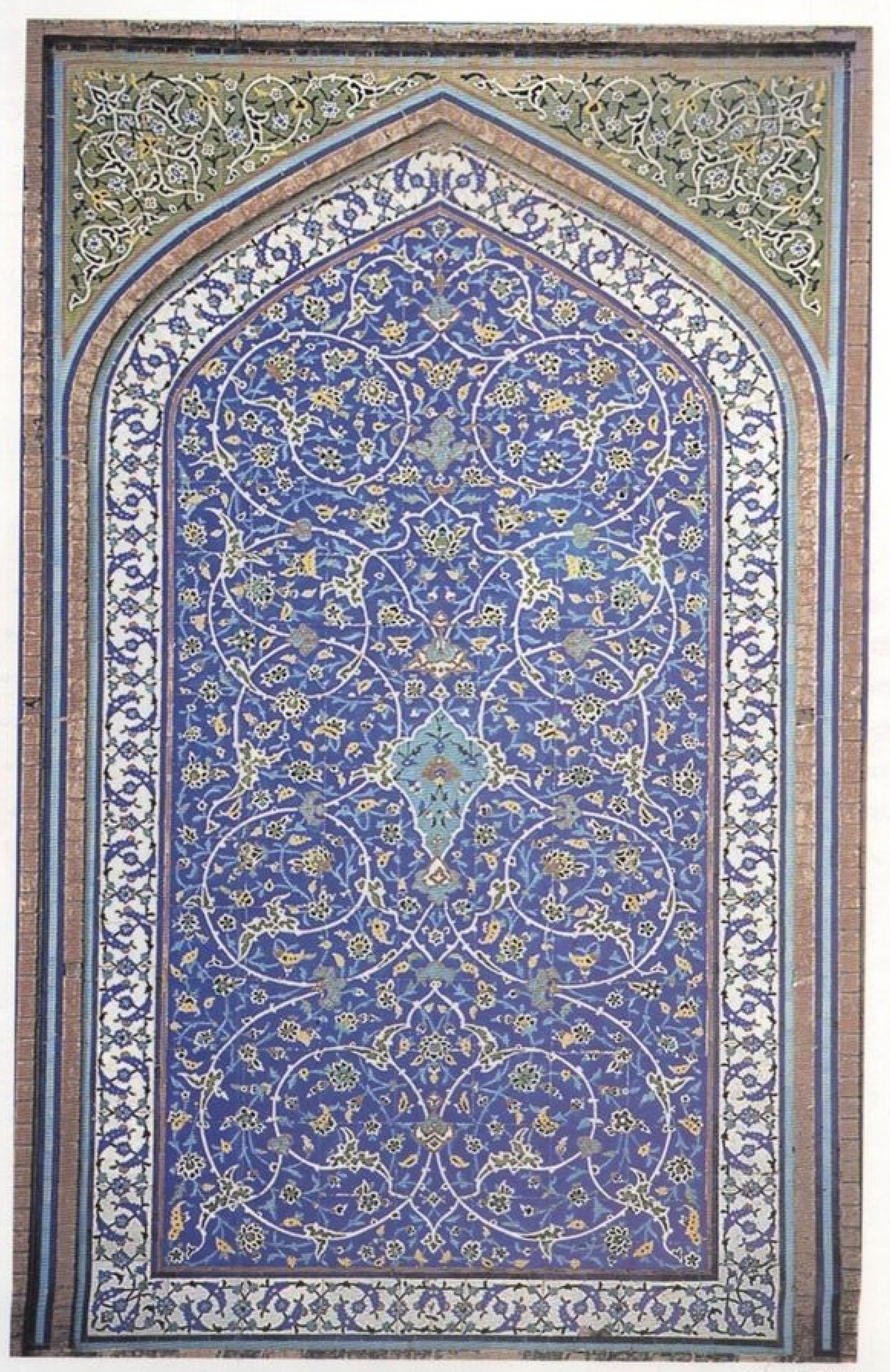
٤٢٨) قصر الضيافة في مدينة اصفهان (مهمان عباسي)



٤٢٩) سورة الناس بالخط الثلث.



٤٣٠) واجهة من الكاشاني المزخرف.



٤٣١) كاشاني مزخرف.

٤٣٢) صندوق مصنوع من النّحاس ومحفوظ في متحف الفنّ الإسلامي بالقاهرة، ويعود تاريخ صنعه إلى عصر المماليك.



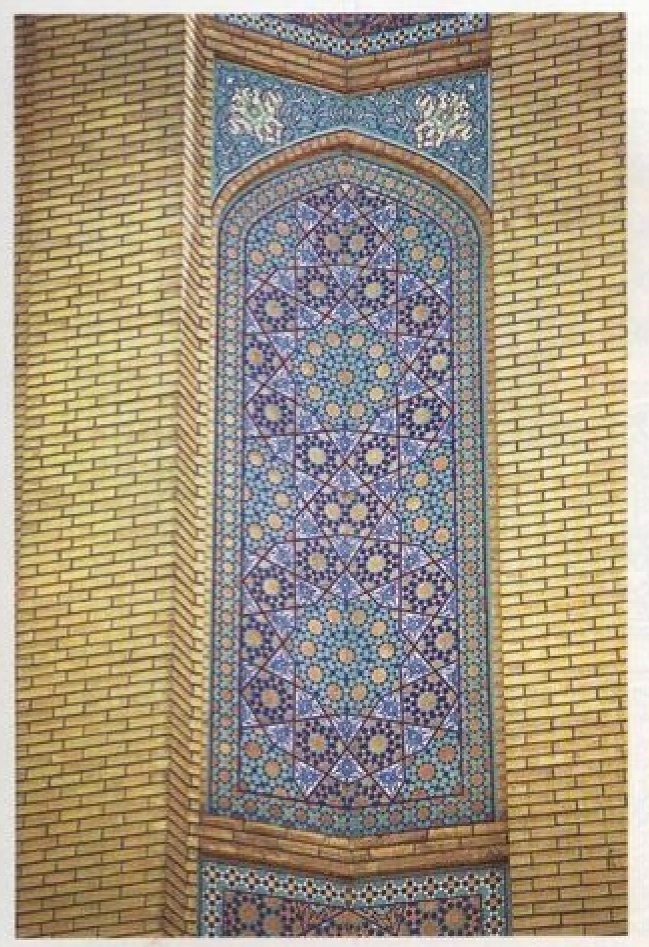
٤٣٣) صندوق لحفظ القرآن الكريم، صنع من البرونز المثبت على الخشب، صناعة مصريّة في أوائل القرن الرّابع عشر؛ وهو محفوظ في متحف الفنّ الإسلامي بألمانيا، صنعه محمد بن سنقر البغدادي.



٤٣٤) كاشاني مزخرف.



٤٣٥) زخرفة.



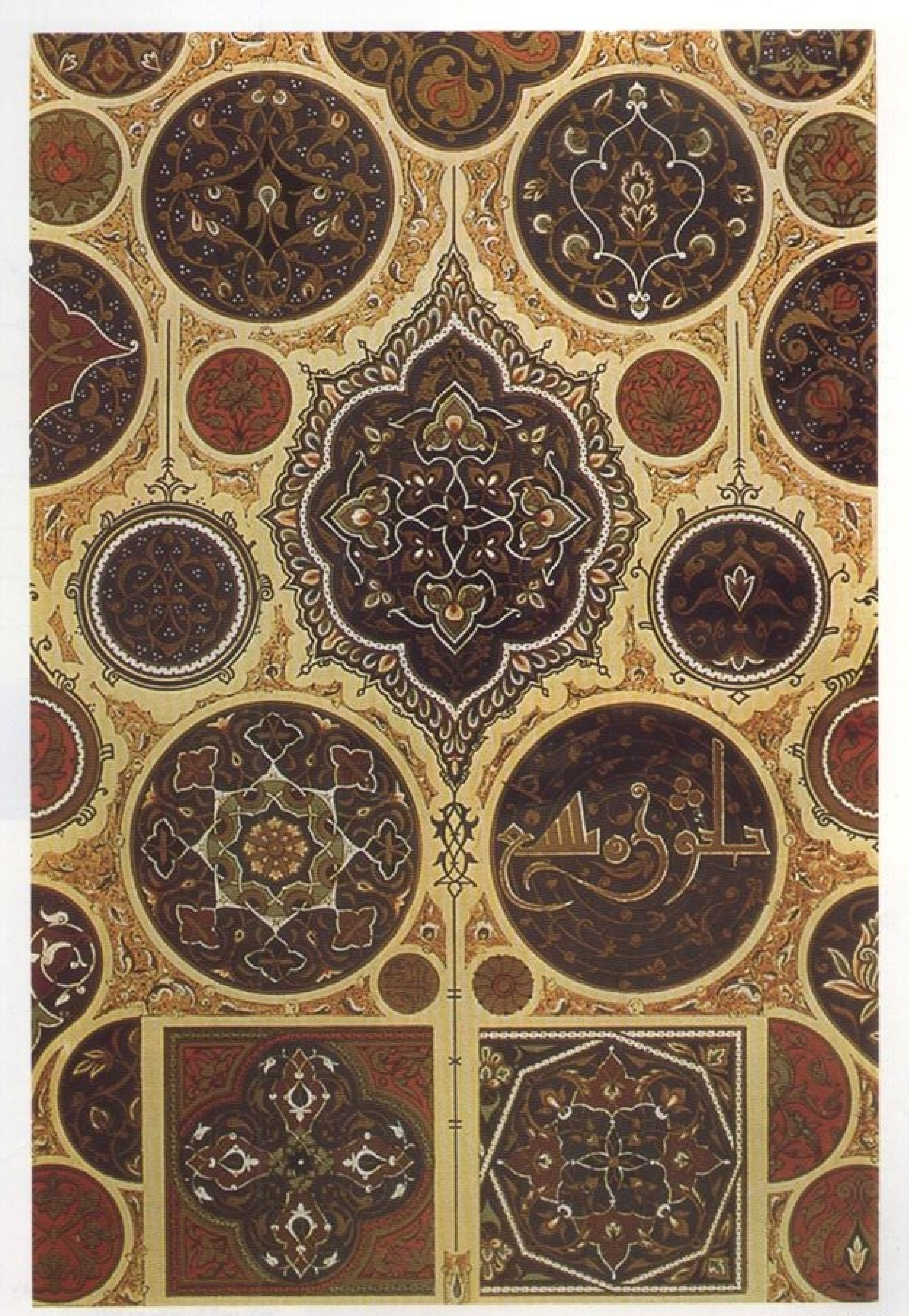
٤٣٦) زخرفة.



٤٣٧) زخرفة.



٤٤١) زخارف عربية.



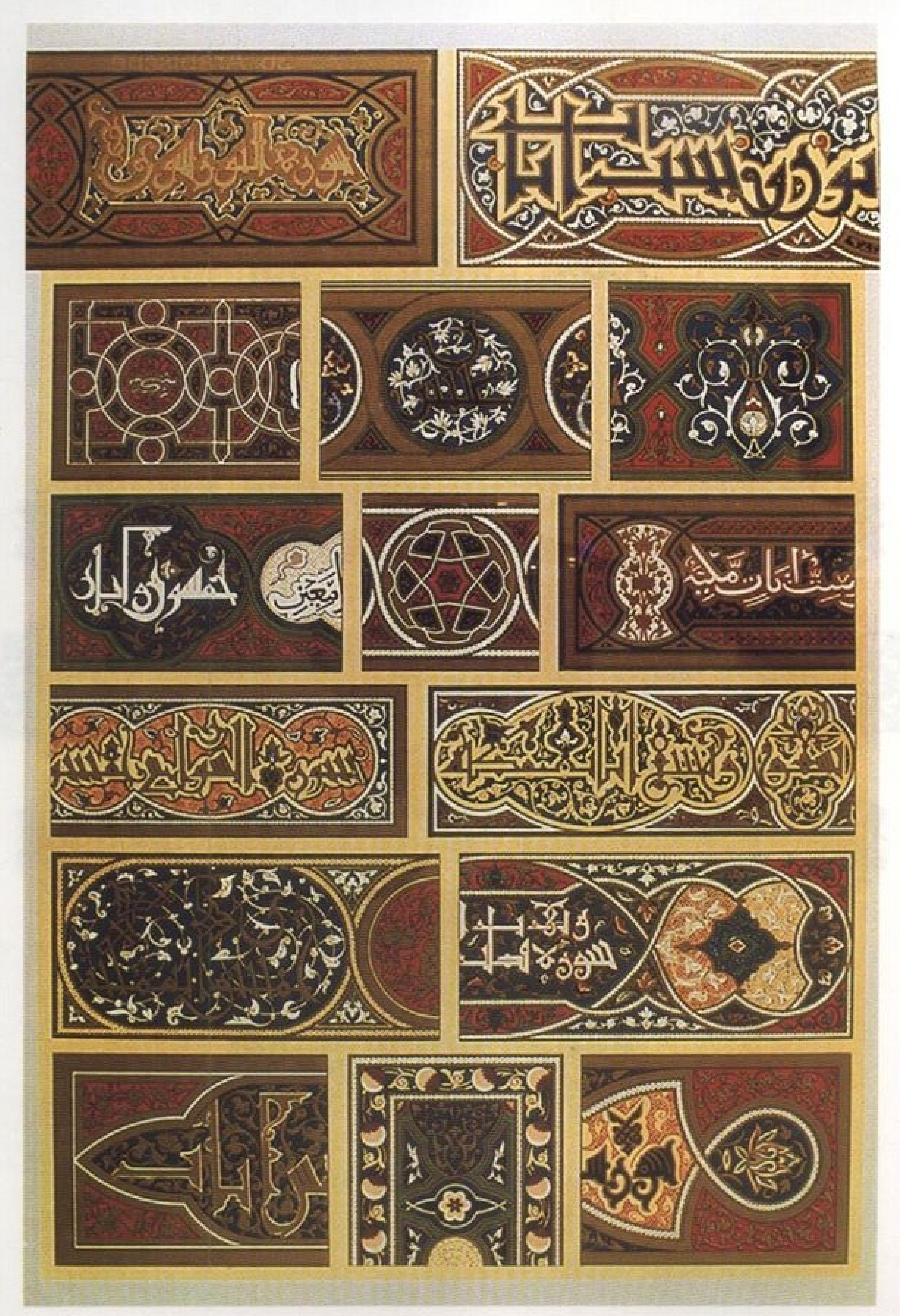
٤٤٢) زخارف عربية.



٤٤٣) زخارف عربية.

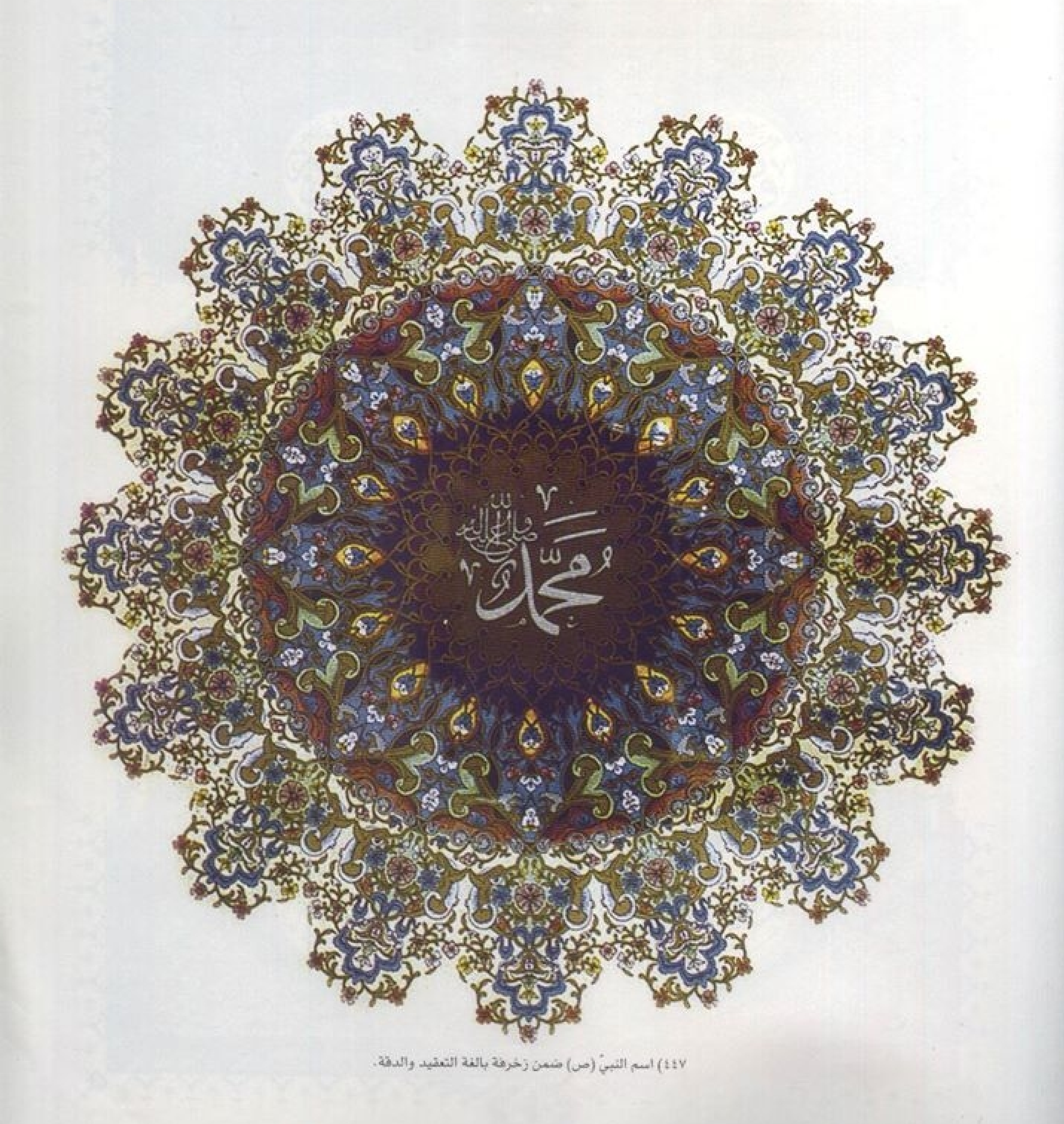


٤٤٤) زخارف عربية.

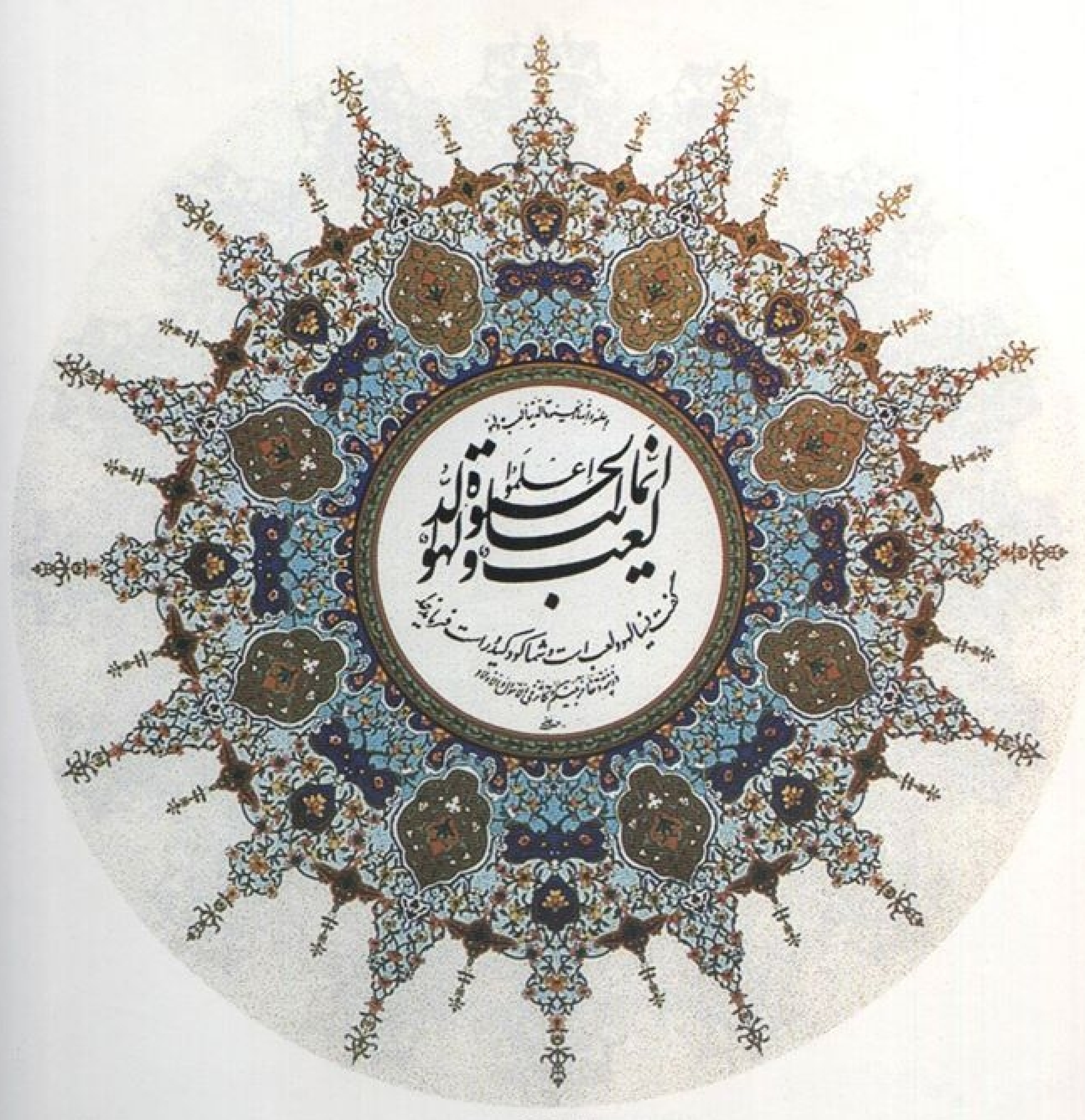


٤٤٥) زخارف عربية.

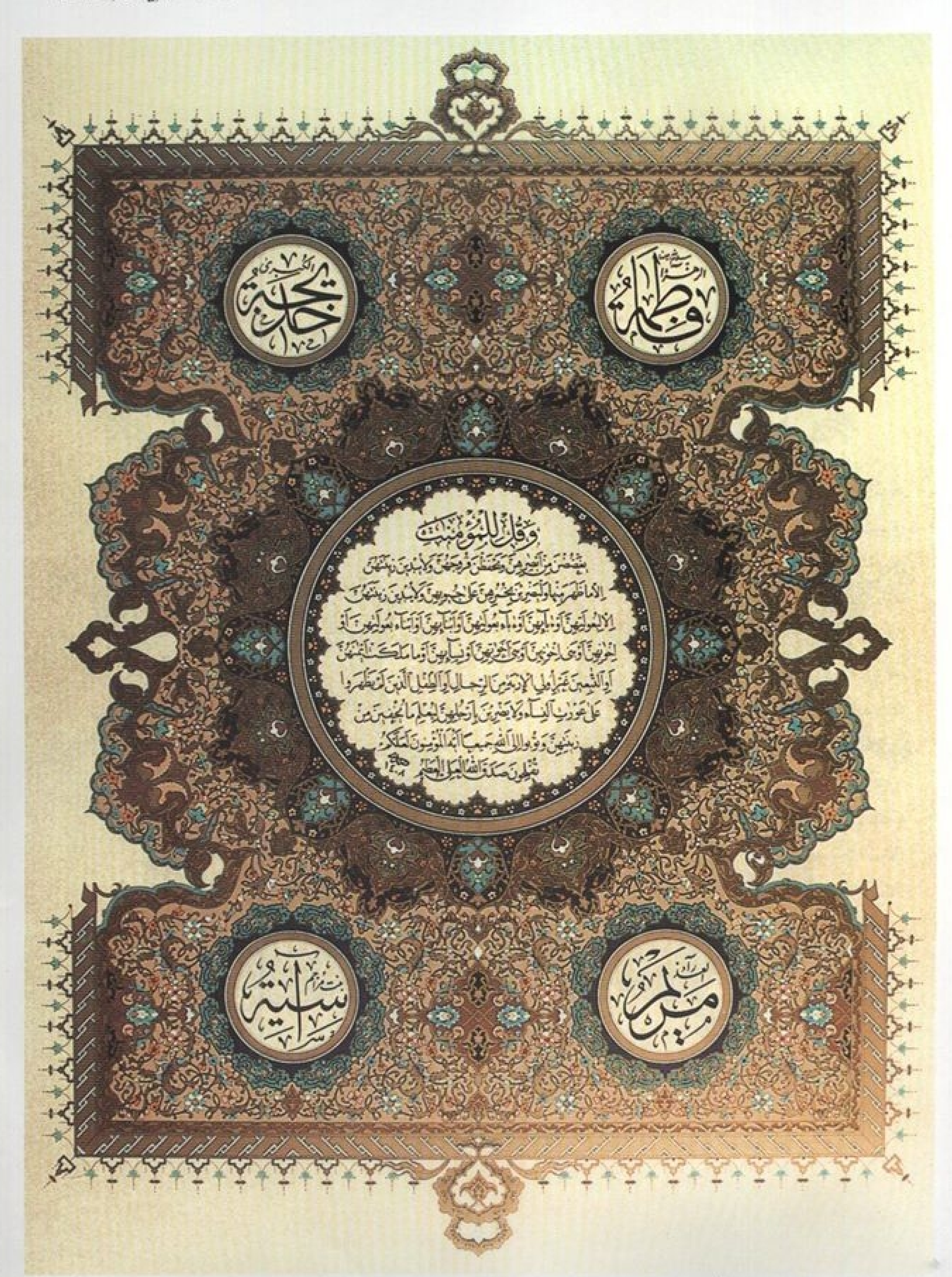
٤٤٦) لفظ الجلالة في تكوين زخرفي أخاذ.



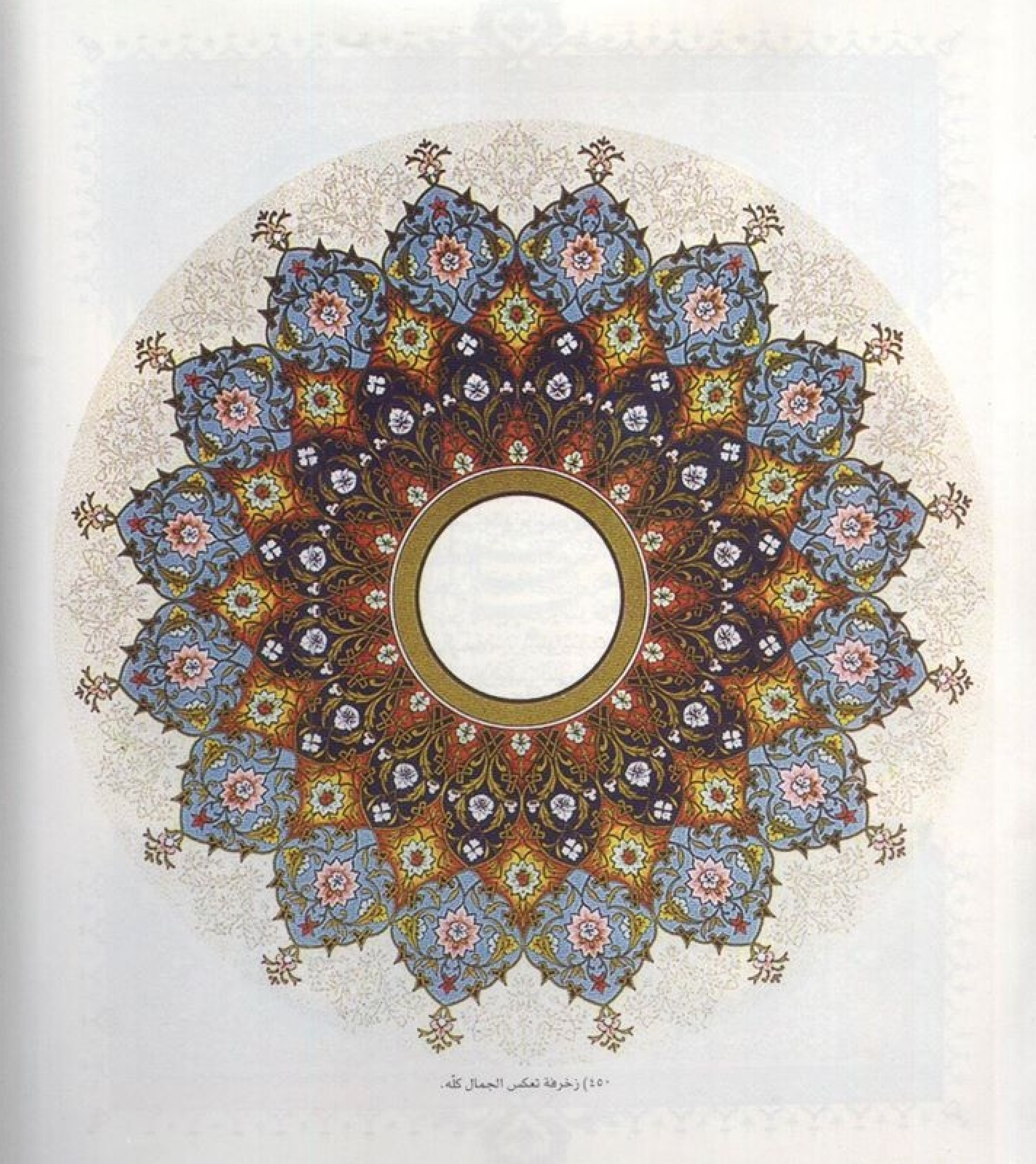
٤٤٧) اسم النبيّ (ص) ضمن زخرفة بالغة التعقيد والدقة.



٤٤٨) زخرفة.



٤٤٩) نص قرآني محاط بزخرفة بالغة الدقة.



٤٥٠) زخرفة تعكس الجمال كلّه.

صدر من سلسلة الفنون:

خيال الظل العربي	د. فاروق سعد
رشيد وهبي فنان عصر ومعلم أجيال	د. فاروق سعد
رسالة في الخط العربي وبري القلم لابن الصائغ	د. فاروق سعد
الحروفية العربية	شربل داغر
التيارات الفنية المعاصرة	د. محمود أمهز
وادي حضرموت - هندسة العمارة الطينية	سلمى سمر دملوجي
ثلاث نساء رسّامات	ترجمة عبد المسيح غطّاس
لوحات من القرن التاسع عشر	سير شارلز ويلسون
أرض الذكريات	د. لورتيه
وحدة الفنون الإسلامية	د. غازي مكداشي
آلات الموسيقى العربية	د. كفاح فاخوري
آلات الأوركسترا	د. كفاح فاخوري

يصدر لاحقاً:

المنسوجات العربية - دراسة تاريخية	د. صالح العلي